

LUCIANA KAROSS

A Tradução da Comédia Teatral em
The Importance of Being Earnest

Tradução Comentada e Anotada

Florianópolis

Junho/2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

A Tradução da Comédia Teatral em
The Importance of Being Earnest

Tradução Comentada e Anotada

Dissertação submetida à Universidade
Federal de Santa Catarina para obtenção
do grau de mestre em Estudos da Tradução

Mestranda: Luciana Kaross
Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa
Co-orientador: Prof. Dr. José Roberto Basto O'Shea

FLORIANÓPOLIS

2007

AGRADECIMENTO

Não tenho certeza de que agradecimentos escritos equivalham ao sentimento de agradecimento. Principalmente em se tratado de mim. Não costumo agradecer em palavras, embora, às vezes, o faça por força da educação. Meus sentimentos de agradecimento, geralmente, se transformam em fidelidade incondicional.

Ofereço, então, minha fidelidade incondicional aos meus orientadores Dr. Walter Carlos Costa e Dr. José Roberto Basto O'Shea que, cada um ao seu modo, permitiram que eu desenvolvesse o trabalho com total liberdade, além de apontarem de forma eficiente os lapsos de minha pesquisa e os caminhos para torná-la mais completa.

Reitero minha fidelidade a minha mãe, Alice, que apesar de não compreender muito bem o que eu estou fazendo, dentre meus parentes, foi a única pessoa que não insistiu para que eu desistisse por ser uma perda de tempo e de dinheiro.

À Helena Maria Rønnau Lemos por sua amizade e conselhos quando eu perdia o ânimo para escrever e por acreditar em mim quando eu mesmo já não acreditava. À Cláudia Marquezan, minha psicóloga, por me ajudar a lidar comigo mesmo e a descobrir quem sou. Ao Golias, meu lingüicinha, pela companhia embaixo da cadeira durante a redação do texto e da tradução – desconfio que ele possa ter escrito algumas linhas...

Agradeço, por fim, ao diretor de arte Gilmar Salvamoura de Mattos e à atriz Karen Ferreira por terem lido a tradução da peça e pelas sugestões oferecidas; ao historiador João Bosco Ayala Rodrigues e ao músico John Christian Borges Gamboa pelas entrevistas; aos Drs. Philippe Humblé, Marie-Hélène Catherine Torres, Cláudia Borges de Faveri e Daniela Guimarães por terem lido minha dissertação e por terem expressado sua opinião e sugerido melhoras e ao Dr. Mauri Furlan pelas conversas quanto ao meu futuro acadêmico.

A nenhum espectador de Arte é tão necessário um perfeito espírito de receptividade quanto ao espectador de uma peça. No momento em que procurar exercer autoridade, ele se tornará o inimigo declarado da Arte, e dele próprio. À Arte isto pouco importa. Ele é quem sofre.

Oscar Wilde em *A Alma do Homem sob o Socialismo*

RESUMO

Esta dissertação consiste em uma discussão sobre a tradução teatral de textos de humor seguida da tradução comentada e anotada de *The Importance of Being Earnest*, de Oscar Wilde. No primeiro capítulo, são discutidas questões a respeito da tradução teatral, partindo-se do conceito de concretizações textuais de Patrice Pavis, como as noções de *speakability* e *performance*. No segundo capítulo, é feito um estudo sobre duas outras traduções da peça para o português brasileiro, analisando-se as escolhas feitas pelos tradutores bem como a evolução da tradução dessa peça ao longo da segunda metade do século vinte. O trabalho culmina com a discussão de questões pertinentes a minha tradução da peça, onde são tecidos os comentários pertinentes às escolhas ou mudanças realizadas na tradução apresentada: as questões dos nomes próprios, dos pronomes de tratamento e do humor. A nova tradução, que apresenta uma cena inédita ao público de língua portuguesa, e suas notas, encontra-se no apêndice deste trabalho.

Palavras-chave: tradução, teatro, humor, Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*

ABSTRACT

This dissertation consists of a discussion on theatrical translation of humoristic texts followed by a noted and commented translation of Oscar Wilde's *The Importance of Being Earnest*. In the first chapter, questions related to theatrical translation are discussed starting from Patrice Pavis's concepts of textual concretizations, such as the notions of *speakability* and *performance*. In the second chapter, there are analyses of two other translations of the play into Brazilian Portuguese focusing upon the translator's choices as well as the evolution of the play's translation through the second half of the twentieth century. This dissertation ends with a discussion on questions related to my translation of the play. In this final chapter, we can find commentaries concerning the choices and changes made in the translation presented, such as the question of the names of the characters, the personal pronouns, addresses and humour. The retranslation, which presents a new scene to Brazilian audiences, and the notes are in the appendix of this dissertation.

keywords: translation, theatre, humour, Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 TRADUÇÃO TEATRAL	14
1.1 O original e a tradução	15
1.2 O processo tradutório para o teatro	21
1.3 Tratamento lingüístico	31
1.4 Traduzindo cultura	38
2 COMPARAÇÃO COM AS DEMAIS TRADUÇÕES	48
2.1 A tradução de Oscar Mendes.....	48
2.2 A tradução de Guilherme de Almeida.....	58
2.6 A nova tradução	69
3 SOBRE A TRADUÇÃO DA PEÇA	78
3.1 Da tradução dos nomes próprios e da importância de ser Prudente, Ernest, John.....	79
3.2 A tradução dos pronomes de tratamento	88
3.3 A tradução do humor da peça	97
CONCLUSÃO	112
BIBLIOGRAFIA	116
APÊNDICES	
A Os nomes utilizados em <i>The Importance of Being Earnest</i>	122
B A Importância de Ser Franco	124

INTRODUÇÃO

Oscar Wilde entrou em minha vida por acaso. Era o ano de 1995 e eu estava no último semestre do curso de publicidade e propaganda. Uma das minhas tarefas de conclusão de curso era montar um composto promocional, ou seja, criar uma série de produtos que pudessem ser vendidos como complementos uns dos outros. Como a máxima do consumismo é “veja o filme, ouça o disco e leia o livro”, foi exatamente esse o meu mote. Em 1997, faria dez anos que o grupo inglês The Smiths havia terminado e essa seria a data perfeita para lançar uma caixa com um vídeo com todos os clipes, dois cds com coletâneas de músicas do grupo e do vocalista, que seguiu em carreira solo, um cd de músicas inéditas e um livro contando a trajetória da banda a partir de suas músicas.

A partir daí, mergulhei naquele universo e me deparei com referências culturais para as quais não estava preparada. As letras continham menções diretas a autores como Shakespeare, Shelagh Delaney, Graham Greene, Charles Dickens e muitos outros. Em *Cemetery Gates* ouve-se “A dreaded sunny day, so I meet you at the Cemetery Gates/ Keats and Yeats are on your side while Wilde is on mine”. Esse verso foi meu ponto de partida para as obras de Oscar Wilde. Após a leitura de alguns de seus trabalhos, encontrei, em *De Profundis*, a frase “I never liked the idea that we knew of Christ’s words only through a translation of a translation” (p. 174). A partir de então, a questão original x tradução começou a fazer parte de minhas inquietações. Busquei respostas no curso de tradução da

Universidade Federal do Rio Grande do Sul e acabei por descobrir que minhas inquietações não possuíam respostas simples nem definitivas, assim como nenhuma solução de tradução é simples e definitiva.

A tradução de *The Importance of Being Earnest* para o português brasileiro, por exemplo, ainda apresenta desafios. Embora a tradução do título da peça tenha sido consagrada por Guilherme de Almeida como *A Importância de Ser Prudente*, muito ainda se discute sobre sua adequação quando comparada ao original. Além disso, a peça foi originalmente escrita em quatro atos, assim como suas outras três peças principais, mas, a pedido de George Alexander, a quem Wilde havia submetido seus originais em carta datada de 25 de agosto de 1894, sob o falso título de *Lady Lancing*, a peça foi reduzida a três atos. Oscar Wilde protestou contra esta redução dizendo:

Esta cena que você considera supérflua me custou um esforço terrível, que me deixou completamente esgotado. Uma empreitada de partir o coração e deixar os nervos à flor da pele. Talvez você não acredite, mas garanto, pela minha honra, que levei cinco minutos inteiros para escrevê-la (BECKSON, 2000, p. 21).

Apesar de seus protestos, quatro anos mais tarde, a peça foi publicada por Leonard Smithers na versão em três atos. Vyvyan Holland, filho do autor, lamentando a influência que George Alexander teve durante tantos anos sobre a peça, decidiu, em 1966, tornar públicos os originais de *The Importance of Being Earnest*. A peça original, em quatro atos, foi representada durante as festividades de cem anos da morte de Wilde, no Canadá, e foi o texto-base para a produção de um filme no ano de 2002. No Brasil, este texto nunca foi traduzido, encenado ou filmado.

Assim, este trabalho pretende apresentar ao público brasileiro uma alternativa de tradução daquele original de *The Importance of Being Earnest* que Oscar Wilde criou e desejou ver encenado. Esta tradução pretende trazer nova luz ao entendimento da peça e desvendar novas facetas das personagens e da sociedade na qual foram imaginadas. Este trabalho tem como objetivo discutir a tradução desse script original através das teorias tradutórias modernas aplicadas ao teatro e ao humor. A fim de proporcionar uma análise

mais completa desse novo texto, decidiu-se por uma tradução comentada e anotada da peça. Os comentários, apresentados no corpo do trabalho, tratam de questões de tradução, como a dos nomes próprios e suas respectivas possibilidades de tradução, dos pronomes pessoais e de tratamento, assim como a questão da tradução do humor. As notas serão apresentadas juntamente à tradução e pretendem dar conta de questões histórico-culturais e lexicais. As notas apresentarão, também, indicações sobre as falas que haviam sido excluídas.

As notas apresentadas na tradução da peça seguiram o conceito que Gérard Genette traz em seu *Seuils*, lido em tradução para o inglês: a leitura das notas é opcional, uma vez que elas são direcionadas apenas a certos leitores, àqueles que estejam interessados em alguma explicação suplementar (1997, p. 324). Assim, as notas propostas para esta tradução trazem informações que o leitor talvez desconheça, podendo contribuir para que o texto seja apreciado de forma mais completa e com mais nuances. Solange Mittmann (2003) afirma que o funcionamento de uma nota de tradução relaciona-se com a imagem que o tradutor faz dos componentes do processo literário e de tradução, ou seja, de si próprio, do autor e do leitor. Desse modo, a seleção das notas levou em conta o público para o qual poderia ser destinado: leitores de teatro e, também, leitores de cultura média, acostumados a ler literatura.

As notas foram separadas em três categorias distintas:

- a. Notas de cunho cultural (sociocultural): consistem de informações sobre aspectos geográficos, históricos, artísticos, sociais, assim como de nomes de instituições, costumes etc.;
- b. Notas de cunho léxico-semântico (inferencial): consistem de palavras ou expressões de difícil tradução, bem como trocadilhos, provérbios, máximas, jogos de palavras etc.
- c. Notas de cunho informativo (paratextual): consistem da notificação de uma fala ou trecho inédito para o público brasileiro.

Para fins de organização e apresentação dos argumentos que compõem este trabalho, seu conteúdo foi dividido em três capítulos. No capítulo 1, são tratadas questões relativas à tradução teatral, tais como a escolha do original e suas características, as etapas do processo tradutório tendo em vista que o texto poderá servir para leitura, encenação ou outras formas de representação, como para as telas do cinema e da televisão ou para o rádio (no caso de gravações das falas). Ainda neste capítulo, há uma discussão sobre a linguagem utilizada na tradução teatral a partir dos traços estilísticos da obra. O capítulo termina com o exame da dificuldade da transferência cultural no momento da tradução.

O segundo capítulo busca comparar a tradução aqui proposta com outras duas traduções de *The Importance of Being Earnest* para o português brasileiro: a de Guilherme de Almeida, de 1959, e a de Oscar Mendes, de 1961. Estas traduções, apesar de terem utilizado originais diferentes do aqui apresentado, servirão para demonstrar a trajetória da peça em tradução no Brasil, pontuando a evolução textual ocorrida através dessas traduções, assim como as soluções encontradas para manter os momentos de humor contidos na obra.

O terceiro capítulo trata de questões mais específicas da tradução aqui apresentada para *The Importance of Being Earnest*. Esse capítulo traz os comentários sobre as principais tomadas de decisões durante o processo de tradução da peça. Essas questões dizem respeito à tradução dos nomes próprios, que na peça exercem um papel importante na criação de situações cômicas, além de serem vocábulos carregados de significação; à transferência dos pronomes pessoais e de tratamento da rígida sociedade vitoriana para a brasileira atual e à tradução do humor através da utilização dos jogos de palavras, provérbios, ditos populares, aliterações e demais recursos lingüísticos como o famoso *witticism*¹ inglês.

¹ Segundo Marta Rosas, o *witticism* é uma “demonstração de inteligência, engenhosidade e presença de espírito de uma só vez, afeição à sugestão, ao eufemismo e à contenção na forma de se expressar” (p. 75)

1. TRADUÇÃO TEATRAL

No Brasil, país onde os Estudos da Tradução são bastante desenvolvidos, a tradução teatral tem recebido, salvo contadas exceções², pouca atenção. A literatura internacional, no entanto, vem-se ocupando desse tema com mais cuidado. A tradução teatral, que é o ponto central deste capítulo, tem sido amplamente discutida por vários estudiosos, principalmente europeus. O conceito de o que seria a tradução teatral tem dividido alguns desses estudiosos. Vejamos alguns deles.

Susan Bassnett, em seu *Translation Studies*, divide a tradução literária em poesia, prosa e teatro. Sobre a tradução teatral, ela diz que o “texto de teatro não pode ser traduzido como um texto de prosa³”, porque “é lido como algo incompleto⁴” (2004, p. 119), uma vez que o texto escrito para o teatro é apenas um elemento, o elemento lingüístico, do conjunto do discurso teatral, que está indissoluvelmente ligado à performance.

Este conceito não é de todo aceito por Gunilla Anderman. Em seu *Europe on Stage*, ela defende a possibilidade da tradução teatral que visa também à leitura e não apenas à performance. Nessa obra, o leitor de teatro é caracterizado como estando em uma posição

² Entre os estudiosos de tradução teatral no Brasil estão Márcia Martins, Beatriz Viégas-Faria e José Roberto O’Shea.

³ “Dramatic text cannot be translated in the same way as the prose text”

⁴ “it is read as something incomplete”

melhor do que a do espectador, pois pode “consultar notas de rodapé e enciclopédias que forneçam informação sobre aspectos sociais e culturais que não lhe sejam familiares⁵” (2005, p. 7). Nesse enfoque, os problemas envolvendo a tradução de textos para teatro são tanto de ordem cultural quanto de ordem lingüística e, por esse motivo, justificar-se-ia a realização de traduções anotadas e comentadas como a que se apresenta aqui.

Uma terceira posição é defendida por Sirkku Aaltonen (2000) quando discute a divisão da tradução em dois tipos: a de orientação mais lingüística, ou seja, mais centrada no texto e, portanto, mais propícia à leitura, pois dependerá de notas de rodapé para explicar aspectos culturais, históricos, geográficos etc; e o de orientação mais estética, ou seja, voltada à performance e à recepção pelo público espectador. São três as estratégias de tradução apresentadas pela autora: textos traduzidos integralmente, demonstrando reverência ao original; textos traduzidos apenas parcialmente e com vários tipos de alterações, subvertendo o original para servir aos propósitos de encenação; e traduções baseadas em alguma idéia ou tema, chamadas pela autora de rebeldes ao original.

Em comum, as três autoras citadas concordam que o sistema de tradução para o teatro difere dos demais sistemas de tradução literária, uma vez que cada tradução deve servir para um propósito distinto dentro de uma necessidade distinta, e elas variam conforme o tipo de texto a ser traduzido. As necessidades apresentadas pelos textos teatrais aparecem nas diferentes etapas da tradução, pois os textos recebem um tratamento tal que propicie a encenação.

1.1 O original e a tradução

De modo geral, o texto é o ponto de partida para qualquer produção teatral. Esse texto pode ser constituído apenas pela fala das personagens, o que apresenta maiores opções criativas para o diretor e seus atores, ou pelas falas das personagens acompanhadas pelas indicações cênicas necessárias à montagem do espetáculo. Essas indicações também são úteis aos leitores do texto teatral impresso, pois servem de guia para imaginarem a performance.

⁵ “to consult footnotes and enciclopaedias providing information about unfamiliar social and cultural aspects”

O texto que foi tomado por original para a presente tradução comentada possui algumas indicações do estado de ânimo das personagens, tom de voz, expressões faciais e movimentação de palco. Não possui, no entanto, nenhuma indicação de cenário, de iluminação ou de vestuário. A tradução proposta aqui se destina, primordialmente, não à produção teatral, mas à leitura.

The Importance of Being Earnest vem sendo encenada por mais de um século no formato de três atos e há controvérsias quanto à necessidade do quarto ato e até da qualidade da peça em quatro atos, pois “Não há dúvidas de que a versão em três atos foi uma melhoria do original de quatro atos, embora se possa lamentar a exclusão do Sr. Gribbsby (...), uma vez que sua aparição é bastante curta e afeta boa parte dos diálogos subsequentes da peça⁶” (HOLLAND, 1966, p. 100). Sendo assim, o original escolhido para tradução se prestaria mais ao estudo histórico, ou seja, a evolução da peça a partir de sua criação e os desdobramentos realizados a fim de tornar a peça passível de encenação, daí a importância de sua tradução.

Embora a função primeira de um texto teatral seja ser declamado e não lido, o sucesso dessa função depende de uma série de outros fatores, pois, segundo Kenneth McLeish, “a experiência teatral consiste de uma série de momentos de cumplicidade entre o ator e a plateia⁷” (1996, p. 153). Essa cumplicidade, que para McLeish está na relação elenco-plateia, pode, também, ser deslocada para a relação personagem-leitor. A qualidade dessa relação não depende da qualidade profissional do elenco, mas da habilidade de leitura de textos para teatro ou de roteiros de cinema. A qualidade de um texto teatral não é medida apenas pela qualidade dos atores que o interpretam, mas pela qualidade das emoções que é capaz de trazer àqueles que entram em contato com ele. Mesmo sem a movimentação e o tempo de fala impostos pela direção da montagem, a leitura proporciona ao leitor uma

⁶ “There is no doubt that the three-act version was an improvement on the four-act original, though the exclusion of Mr. Gribbsby (...) seems a pity as his appearance was only a very short one and affected a great deal of the subsequent dialogue of the play”.

⁷ “The theatrical experience consists of a series of moments of complicity between performer and spectator”.

interação similar com os jogos de palavras, aliterações e metáforas presentes nas falas, pois esses traços do texto teatral original podem ser transpostos para o texto em tradução.

Classicamente, o texto teatral é dividido em tragédia e comédia. A essas duas denominações gerais somam-se outras, para agrupar textos mais recentes, como o teatro do absurdo, musical, tragicomédia etc. De todos esses tipos de teatro, McLeish afirma que “nenhum depende tanto desse momento de cumplicidade quanto a comédia⁸” (1996, p. 153), pois os momentos cômicos estão marcados no texto de forma a avisar os leitores que a piada está começando e que eles têm licença para rir, e é esse momento de cumplicidade e de interação que permite a continuação da trama e a certeza de que os leitores está acompanhando o desenvolvimento da história. Para que essa cumplicidade exista, é necessário que as situações cômicas remontem a situações familiares ou verossímeis. Por isso, é importante que haja uma simulação de espontaneidade no texto teatral e, principalmente, no texto teatral cômico, pois é a espontaneidade que permite às piadas servir de gancho para as piadas seguintes.

A tradução de peças teatrais deve levar em consideração o estilo e a função do texto. Susan Bassnett afirma que “a dificuldade de traduzir para o teatro levou a um grande número de críticas que ou acusam as traduções de serem excessivamente literais e impossíveis de encenar ou de serem excessivamente livres e distantes do original⁹” (2004, p. 122). Essas críticas surgem porque o texto escrito deveria ser considerado apenas um componente funcional de todo o processo teatral e, por ser escrito para vozes e não para o papel, parece não ter sido feito para a leitura individual. No entanto, esse texto escrito para vozes, mas registrado em papel, também contém uma gama de sistemas paralingüísticos identificáveis pelo leitor e que costumam ser mantidos em tradução. Segundo Bassnett (2004), existem dois tipos de tradução teatral:

a) Tradução focada na encenação, mais livre e distante do original. Esse tipo de tradução se permite certos ajustes para que a peça ofereça mais ganchos com a cultura de chegada. A

⁸ “None depends so much as comedy on the moment of complicity”.

⁹ “The difficulty of translating for theatre has led to an accumulation of criticism that either attacks the translation as too literal and unperformable or as too free and deviant from the original”.

respeito dessa prática de tradução teatral, Sirkku Aaltonen afirma que o “processo tradutório sempre envolve um esforço para ajustar os textos à estética do teatro receptor e ao discurso social da sociedade-alvo¹⁰” (2000, p. 8).

b) Tradução focada no texto, geralmente rotulada pelos críticos de excessivamente literal e inadequada para o palco. Esse tipo de tradução visa à leitura dos textos, tanto por leitores comuns quanto por profissionais de teatro. Sendo assim, esse tipo de tradução se prestaria àqueles que desejam conhecer a peça a partir do ponto de vista da cultura de partida e ao estudo de possibilidades de encenação que mantivessem, o mais possível, as características originais.

Em certos casos, textos escritos para serem lidos foram utilizados por companhias de teatro e rejeitados pelo público, enquanto, em outros casos, textos adaptados à cultura local foram rejeitados por aqueles que haviam lido o texto impresso.

Mas, afinal, qual deve ser o posicionamento do tradutor frente às expectativas criadas em torno de sua produção? As opiniões se dividem também nesse quesito: Susan Bassnett defende que a questão central para o tradutor teatral deve ser a função performance do texto e a sua relação com a platéia (2004, p. 131); assim, entende que o tradutor deve considerar o texto como mais um elemento da encenação. Kenneth McLeish considera o tradutor como um mediador e, quanto menos obstáculos ele criar para o entendimento da obra, melhor; ou seja, o tradutor deve ser o mais imparcial possível. Porém, em se tratando de comédia teatral, o tradutor deve ter um papel mais aparente, pois precisará criar um texto que permita ao seu receptor não apenas o entendimento da trama, mas que também desperte os mesmos momentos de cumplicidade e desencadeie as situações de comicidade utilizando expressões que sua platéia reconheça. Essa situação pode-se dar através de um modo de atuação ou registro diferente daquele utilizado originalmente (1996, p. 155). Portanto, McLeish considera que “o tradutor deve, brevemente, colocar-se no lugar do autor original, deve pretender a interpretação não de

¹⁰ “The translation process always involves an effort to adjust them to the aesthetics of the receiving theatre and the social discourse of the target society”.

declarações, mas das suposições e das intenções que deram vida a elas¹¹” (1996, p. 157). No entanto, ele considera um exagero deslocar a ação para um país ou tempo diferentes do original, pois o papel do tradutor é, simplesmente, encontrar a expressão adequada para levar o texto a sua platéia e não modificar totalmente o original. Para Gunilla Anderman, o tradutor deve decidir entre trazer o autor para a platéia, ou seja, nacionalizar o texto, ou levar a platéia até o autor e sua cultura, ou seja, estrangeirizar o texto (2005, p. 8). Ela lembra ainda que, cada vez mais, os dramaturgos estrangeiros de primeira linha vêm sendo traduzidos de forma a permanecerem estrangeiros e levemente estranhos à platéia local, continuando relativamente sem adaptação.

A idéia de manutenção do texto original, sem adaptações de qualquer espécie, pode parecer um tanto elitizante, pois a maioria das marcas de estrangeirização não será apreendida por toda a platéia. No entanto, esse argumento é um pouco fraco quando trazido à realidade brasileira. A audiência de teatro no Brasil é, na sua grande maioria, composta por pessoas de poder aquisitivo mais elevado, que, portanto, têm acesso às benesses que um mundo globalizado pode oferecer. O público brasileiro consumidor de teatro ocidental, se não dispõe da informação necessária para compreender os “estranhamentos” presentes no texto, tem acesso a ela. Portanto, o espectador divide a responsabilidade pelo deleite causado pela peça com o tradutor, o elenco e sua direção, pois deverá ir ao teatro munido de sua bagagem cultural e de uma certa noção de que poderá encontrar-se diante de algumas diferenças culturais com as quais não saberá lidar de imediato. O leitor de dramaturgia, neste ponto, beneficia-se por ser o senhor do tempo de duração da peça que tem em mãos. Neste meio tempo, ele pode interromper a leitura, buscar as informações que lhe faltam, reler trechos que tinham ficado obscuros ou, mesmo, consultar as notas de pé de página.

Quanto aos eventuais problemas de tradução, Gunilla Anderman lembra que “a falha na ‘tradução’ de direção e de estilo de atuação pode, na verdade, ter implicações mais sérias para a recepção de uma peça estrangeira do que enganos verbais na tradução de um

¹¹ “The translator must briefly put on the shoes of the original author, must presume to interpret not statements but the assumptions and intentions which gave rise to them”.

texto para teatro¹²” (2005, p. 324). Assim, poder-se-ia dizer que o mais importante em se tratando de tradução para o teatro seria a transposição da essência da obra, e essa essência consiste na manutenção das características originais do texto, mesmo quando algumas dessas características causem um certo estranhamento na platéia ou no leitor. Esse estranhamento pode ser minimizado por uma direção de elenco que torne possível a verossimilhança dos atos e falas das personagens. Ao tradutor cabe permitir que o elenco e o diretor da peça tenham acesso à obra e que desenvolvam um entendimento de seu conteúdo original de forma a permitir que a companhia teatral esteja apta a colocar em cena não apenas as palavras por ele traduzidas, mas, também, os demais aspectos extralingüísticos que circundam o texto.

Muito embora o papel do tradutor de comédia possa parecer um pouco obscuro, ou mesmo utópico, Kenneth McLeish procurou defini-lo de forma categórica em seu “Translating Comedy”. Seu ponto de partida para a definição foi a comparação com os demais tipos de tradutores levando em consideração o estilo de textos que traduzem. Sendo assim, ele afirma que

Mais do que em qualquer outra área da tradução, exceto, talvez, a poesia, o tradutor de comédia deve procurar pela motivação por detrás das palavras e, então, não tentar reproduzi-la, mas compreendê-la, de modo que permita aos atores e aos espectadores terem o mesmo tipo de comunicação entre si, assim como no original. Esse é o corpo e a alma da tradução de comédia - e se isso pedir ‘um posicionamento’ do tradutor, que seja¹³ (1996, p. 159).

Esse “posicionamento” defendido por McLeish, soa um tanto agressivo, uma vez que o tradutor tem poder apenas sobre o texto escrito que serve de base para a montagem da peça. A tradução do texto da peça é, segundo Pavis (1995), a segunda etapa do processo de produção teatral, como veremos a seguir. Em verdade, o tradutor de comédias teatrais precisa ter a sensibilidade para perceber as camadas de comicidade apresentadas no original

¹² “The failure to ‘translate’ direction and acting style may in fact have more serious implications for the reception of a play than verbal mistakes in the translation of a play text”.

¹³ “More than in any other area of translation, except perhaps poetry, the comedy translator has to look for the impulse behind the words, and then try not to reproduce it but to realise it, in a way which will allow English-speaking performers and spectators to make the same kind of communication with each other as did the originals. This is the heart and soul of translating comedy – and if it requires ‘attitude’ in the translator, so be it”.

e apresentar soluções que pareçam naturais ao receptor do texto em tradução, preservando esses níveis de comicidade; ou seja, deve haver uma equivalência cômica entre as piadas do texto original que geram apenas um sorriso até as piadas que incitam à gargalhada, passando por todas as etapas intermediárias desses dois extremos, e o texto traduzido. As piadas leves devem continuar sendo leves e as piadas mais escrachadas devem continuar com essa característica. Algumas vezes, pode ser necessário que se façam certos ajustes lingüísticos e que algumas imagens sejam substituídas por outras; no entanto estas alterações não devem ocorrer por uma questão de “atitude” do tradutor, mas por força das necessidades da língua de chegada e de compreensão do receptor, uma vez que o tradutor, por mais cuidadoso que esteja sendo em conservar o texto com suas características originais, traduz a partir de sua própria cultura, da tradição teatral de seu país de origem e da sociedade da qual faz parte.

A tradução do texto teatral, seja ele cômico ou não, é apenas parte de um processo que visa à sua recepção tanto por meio da audição/visão quanto da leitura; por isso o tradutor deve estar pronto a realizar modificações que visem à melhoria desta recepção. Para isso, é preciso que ele tenha em mente a função que seu texto exercerá dentro do processo de comercialização da peça, ou seja, se será utilizado para a encenação – então, provavelmente, o texto sofrerá alterações para que as falas se ajustem ao tempo da peça e sejam corrigidos aspectos como a repetição de sons como o do “s” e o do “x”, que prejudicam a audição e, por vezes, irritam a platéia – ou se ela será utilizada para a venda em forma de livro, o que permite que o tradutor tenha um controle maior sobre o texto que será lido.

1.2 O processo tradutório para o teatro

Com já foi dito, a tradução de textos para o teatro não segue o mesmo processo utilizado na tradução dos demais textos literários, pois é necessário que ela obedeça a certas linhas que regem a produção teatral, e essas linhas podem diferir entre as culturas fonte e aquela para a qual o texto é traduzido. Por isso, não seria recomendável traduzir um texto teatral levando em consideração somente o aspecto lingüístico, mas, também, seria interessante confrontar e comunicar culturas heterogêneas presentes nos textos teatrais,

assim como situações de enunciação que estão separadas por uma distância temporal e/ou espacial e possibilitar que povos distintos compartilhem uma experiência cênica.

A comunicação entre culturas, no teatro, se constitui de escalas de aproximação; ou seja, as diferentes culturas certos têm pontos de referência sociais, históricos etc. mais distantes e outros mais próximos. O texto original traz uma carga de aspectos culturais que são ou próprios de seu país de origem ou compartilhados com outras nações. Ao ser traduzida, essa carga cultural pode ser redimensionada; ou seja, os pontos coincidentes são, geralmente, mantidos inalterados. No entanto, os pontos divergentes podem ser adaptados na tentativa de facilitar a recepção da concepção do autor. Essas adaptações não dizem respeito apenas a aspectos culturais, mas, também, à linguagem da cultura de chegada. São esses pontos de interação entre os dois textos que proporcionarão a sensação de unidade e de fluência da trama na cultura de chegada. Os passos utilizados para que se atinja essa sensação de unidade e de fluência da trama foram descritos por Patrice Pavis (1995) em quatro etapas dentro de uma série de concretizações constituídas de, no mínimo, quatro versões do texto traduzido.

A primeira dessas versões denomina-se T0 e é o texto original, ou seja, o resultado das escolhas do autor. O texto original, além de ponto de partida, tem a função de guiar o tradutor para dentro da concepção do autor e fornecer os detalhes necessários à tradução das demais especificidades teatrais. Sendo assim, a escolha de T0 pode condicionar o tipo de tradução que será produzida, pois há textos que apresentam mais indicações de direção do que outros.

A tradução do texto original recebeu o nome de T1 e diz respeito à concretização textual. Essa etapa busca a compreensão do texto e a sua tradução é apresentada procurando realizar adequações textuais pertinentes à cultura de chegada, como as trazidas por questões lexicais mais elaboradas (como no caso das figuras de linguagem) ou pela explicação da situação histórica em que o texto está inserido. É nesta etapa da tradução que serão feitas as adaptações lingüísticas ou culturais. T1 é, na verdade, o texto em L2 impresso, seja ele apenas para leitura dos atores ou para leitura do público em geral, na forma de livro.

A concretização da dramaturgia, ou T2, busca dar conta das questões espaço-temporais e de direção. Nesse estágio, o texto pode receber adaptações em sua linguagem, a fim de torná-la fluente para os atores ou de modernizá-la. Em T2, o texto pode sofrer cortes para que caiba no tempo previsto de encenação ou receber modificações feitas pelo diretor com a ajuda dos atores. A finalidade dessas modificações do texto é torná-lo mais coerente com a movimentação cênica dos atores, suas vozes e concepções dramáticas. Essa necessidade de coerência torna-se especialmente importante quando se tratam das intenções cômicas, pois o senso de humor pode variar de uma cultura para outra e a quebra de ritmo pode prejudicar uma piada. A forma de atuação dos atores, a princípio, segue as indicações originais do autor. O espaço físico da trama também pode sofrer alteração, como na substituição de artigos do cenário, a fim de torná-lo possível de encenação na cultura de chegada.

A etapa T3, a concretização de cena, visa apresentar o texto à platéia. Esse texto pode, ainda, receber leves adequações ao longo da temporada, conforme a resposta dada pelos espectadores às situações apresentadas ou mesmo devido às condições das salas de espetáculo. Por fim, T4 é a concretização da recepção, é a percepção do texto apresentado pela platéia e ela se constitui de tantos textos quantos forem os seus espectadores¹⁴.

T2 e T3 dificilmente chegam às lojas, pois o tradutor, que possivelmente não trabalhou junto à companhia de teatro quando das modificações de cunho prático no texto, passa às editoras a última versão em que trabalhou, ou seja, o texto produzido na etapa T1.

A publicação de um texto teatral cumpre duas funções distintas. A primeira dessas funções sugere disponibilizar no mercado o texto de uma peça encenada com sucesso ao longo dos anos, como é o caso dos clássicos; a segunda pretende apresentar um texto inédito a fim de incentivar a sua produção nos palcos do país para o qual foi traduzido. Como o objetivo dessas funções difere bastante, as estratégias de tradução e sua aceitação

¹⁴ A concretização T4 não se constitui de um texto material, mas da concepção de texto apresentada pela Teoria da Recepção que, aplicada ao teatro, permite que o público estabeleça o uso e o significado do texto de origem.

no mercado também diferem. Ou seja, cada uma dessas traduções vai seguir as convenções estipuladas pelo sistema ao qual se vincula. O texto teatral traduzido com vistas primeiramente à impressão tende a uma maior aproximação com as demais formas de tradução literária, utilizando os parâmetros de tradução do texto literário em prosa. O texto teatral traduzido com vistas à produção do espetáculo tende a deter-se em aspectos ligados à produção da fala e à possibilidade de performance atribuída ao texto.

Segundo Sirkku Aaltonen, a tradução teatral

[...] trouxe uma nova dimensão à tradução de textos, e, enquanto na tradução literária, o discurso anglo-americano contemporâneo enfatiza a invisibilidade do tradutor e a fidelidade (VENUTI, 1995), a tradução teatral reescreve ou adapta ativamente muitos aspectos do texto de origem, justificando esta estratégia ao referir-se às ‘necessidades de performance’ e critérios tais como as ‘possibilidades de encenação’ e de ‘produção verbal do texto’¹⁵. (2003, p. 41)

A partir dessa afirmação, pode-se perceber que há uma dicotomia quando se tenta estabelecer o que seria uma tradução adequada para um texto de teatro. Na tradução teatral, os adjetivos “acadêmico” e “literário” são usados para descrever um desses extremos, o da “fidelidade” ao texto de origem, e o termo “adaptação” é utilizado para descrever o outro extremo, o da “tradução livre”. No entanto, os termos “fidelidade” e “tradução livre” são bastante controversos quanto a sua definição, uma vez que se torna bastante difícil estabelecer um limite entre esses dois pólos. A tradução dita acadêmica, ainda que busque estar lingüisticamente mais próxima ao texto original, também produz adaptações de ordem cultural; por outro lado, a tradução chamada livre pode manter a concepção do autor, a proposta da obra e grande parte das falas propostas no original. Ainda que essa discussão não pareça estar próxima do fim, uma das editoras de teatro mais importantes do mundo, a Methuen, apontou uma saída ao expressar sua preferência por traduções próprias para encenação às preparadas apenas para publicação. Essa atitude não significa dizer que a Methuen tem desprezado as traduções recheadas de notas e estudos acadêmicos dos textos

¹⁵ “introduced a new dimension to the translation of texts, and, while in literary translation contemporary Anglo-American discourse emphasises the translator’s invisibility and the faithfulness (Venuti, 1995), theatre translation actively rewrites, or adapts, many aspects of the source text, justifying this strategy with referenes to the ‘requirements of the stage’ and criteria such as ‘playability’ and ‘speakability’ ”.

que publica, mas, sim, que o texto escrito possa ser encenável; as notas e estudos do texto continuam a ser incluídos, ou seja, a editora reuniu as qualidades artísticas do texto que seria verbalizado com as qualidades acadêmicas dos textos impressos.

As qualidades artísticas aqui referidas são as possibilidades de encenação e de produção verbal. Essas qualidades, ainda que aparentemente se refiram à atuação cênica dos atores, são, em se tratando de tradução, as marcas presentes no texto original e em tradução que pretendem nortear sua encenação, ou seja, são as marcações de humor, de tipo de voz, de movimentação etc. Elas se referem, também, às adaptações necessárias para a realização do espetáculo, pois uma peça, em princípio, deve seguir os padrões teatrais modernos aos quais sua platéia está acostumada. Essas adaptações se dão devido às mudanças conceituais que o gênero teatral incorpora ao longo dos anos; na Catalunha, por exemplo, quando uma peça de Shakespeare é escolhida para ser encenada, costuma receber vários cortes em suas falas e mesmo em suas cenas, a fim de que sua performance total caiba em noventa minutos, que é o tempo padrão dos espetáculos teatrais naquela região (ESPASA, 2000, p. 55). A questão da adaptação temporal, tanto do tempo de duração do espetáculo quanto de localização da peça no tempo (T2), apesar de amplamente aceita, pode ser ignorada quando a companhia teatral decide apresentar a peça nos moldes em que foi ideada e montada originalmente. No entanto, este tipo de apresentação é realizada em caráter especial ou em datas especiais e não constitui a regra das representações teatrais.

A apresentação de uma peça segundo o modelo original é mais comum dentro do país de origem da obra, também porque seria muito difícil traduzir uma língua falada na Idade Média para, digamos, o português falado da Idade Média e ainda mais difícil para uma língua que nem existia na época, como o português brasileiro.

Como cada texto teatral vai receber adaptações que sirvam às necessidades referentes a sua encenação em determinado lugar e em determinada época, Eva Espasa afirma que a tradução de textos teatrais “está subordinada a práticas teatrais específicas”¹⁶ (2000, p. 55). No entanto, ela acredita que tais práticas não buscam limitar o espectro de

¹⁶ “Translation is subordinated to specific theatre practices”.

possibilidades de direção que um texto pode receber, mas auxiliá-lo, uma vez que a “tradução não tem que ser o veículo para a ilusão do teatro, mas um instrumento a mais, entre os signos cênicos¹⁷” (ESPASA, 2000, p.55) que permita o surgimento da ilusão teatral. Essa idéia que separa os instrumentos componentes da ilusão teatral parece vir ao encontro das práticas de tradução teatral coletiva por ela condenada, pois esse tipo de tradução relega o papel do tradutor a um mero coadjuvante do processo teatral.

As traduções coletivas são realizadas pelo tradutor e pelo diretor do espetáculo e visam trabalhar o texto escrito e o que será verbalizado simultaneamente (reunindo as versões T1 e T2 de Pavis em uma única etapa), de modo que as questões relacionadas à possibilidade de encenação e de verbalização são resolvidas em menos tempo, uma vez que o diretor tem experiência suficiente para determinar o que pode ou não ser realizado em termos de atuação do elenco que tem em mente, e o diretor pode, também, fazer os cortes das falas que julgue necessários para que o texto caiba no tempo de atuação previsto.

A ressalva de Espasa a essa prática não tem a ver com a qualidade do trabalho realizado, trata-se de questões de cunho político. Segundo a estudiosa, além de colocar o tradutor numa posição de subordinado aos demais elementos de confecção do texto a ser encenado, pois o tradutor, de “dono” da tradução, passa a auxiliar do diretor nesta etapa da concretização do espetáculo, segundo ela, evoluiu para algo ainda mais humilhante: algumas companhias pedem ao tradutor apenas uma “tradução literal”, para, em seguida, enviá-la a um teatrólogo, geralmente monolíngüe, mas de renome na comunidade em que o texto será apresentado, para que ele a torne viável à encenação. E, tendo este teatrólogo redigido o texto final da peça, é creditada a ele a tradução do texto representado e não ao profissional que realmente fez a tradução. Segundo Espasa (2000), essa prática visa apenas ao lucro financeiro, pois o nome de um teatrólogo famoso chamará mais público ao teatro do que o de um tradutor, mesmo que esse tradutor seja um estudioso reconhecido no meio acadêmico.

¹⁷ “Translation does not have to be a vehicle for the illusion of theatre, but one more instrument, among the scenic signs (...)”.

A queixa de Espasa, excluindo-se a questão política, parece esquecer o mais importante: a qualidade do texto apresentado para encenação. O texto teatral, assim como os roteiros cinematográficos, pede que aquele que trabalhe com ele saiba lidar com a linguagem de vídeo, teatral ou de áudio. A colaboração do diretor, de um dramaturgo ou de um especialista em comunicação no momento da tradução é muito útil até que o tradutor domine as técnicas de redação de textos para representação, sejam eles apenas orais ou acompanhados de dramatização visual. Quanto à questão da “exploração” do tradutor, acredito que a crescente especialização dos tradutores de teatro e a evolução da teoria da tradução teatral contribuirão efetivamente para que os textos desses profissionais se aproximem cada vez mais do esperado pelos diretores das companhias de teatro e do texto original, criando a “grife” que tais profissionais buscam para chamar público ao teatro¹⁸.

O processo de tradução teatral e o seu resultado final não preocupam apenas os tradutores, mas, também, os autores. Samuel Beckett, por exemplo, preocupava-se muito com a tradução de suas peças e, por isso, impunha cláusulas muito restritivas para a sua produção em outros países. Além de ele mesmo servir de tradutor de suas peças para o alemão e para o inglês, exigia que a direção estivesse a seu cargo na Alemanha e na Inglaterra. Para as demais línguas, Beckett acompanhava de perto a tradução e se correspondia com seus tradutores a fim de tentar garantir que suas concepções fossem compreendidas e transpostas para a língua de chegada. Ao longo de suas traduções, Beckett modificava partes do texto e algumas indicações de direção. Em carta de 1981 ao seu tradutor polonês, Marck Kedzierski, Beckett justificava os cortes e as simplificações feitas como resultado de seu trabalho como diretor, das funções dos atores a sua disposição e da resposta dada pelo público, pedindo que Kedzierski utilizasse a versão em inglês da peça, pois fora a última que havia produzido e, por esse motivo, reproduzia melhor seus propósitos quando passados para o palco.

Outra questão importante está relacionada com a linguagem utilizada pelo autor. Como os “padrões de fala estão em contínuo processo de mudança e, portanto, ligados a um

¹⁸ No Brasil, Bárbara Heliodora parece ter atingido esse status de respeitabilidade e reconhecimento tanto no meio acadêmico quanto do público.

certo ponto no tempo¹⁹” (AALTONEN 2000, p. 43), as modificações feitas no texto traduzido trazem o texto para mais próximo do leitor ou do espectador. As contínuas adaptações ocorridas quando dos ensaios, ou através dos anos, poderiam apagar parcialmente os propósitos originais do autor, principalmente quando substituídos pelos da cultura de chegada. No entanto, essa não tem sido a regra e nem significa dizer que o texto vem sendo domesticado, mas que as palavras ou expressões utilizadas vêm mudando o seu poder de representação do que é levado ao espectador ou ao leitor e, por isso, essas palavras ou expressões precisam ser substituídas por novas.

A escolha das palavras utilizadas em uma tradução, assim como aquelas que estão no texto original, não é aleatória, mas criteriosamente definida. Todo esse cuidado na escolha das palavras visa não somente incrementar a qualidade da performance, mas, também, a questão específica da sonoridade do espetáculo. Um texto truncado causa ao espectador um sentimento de estranheza que prejudicaria a recepção da peça. A fim de que a platéia tenha um bom entendimento das falas, é necessário que a linguagem utilizada siga o “ritmo natural da respiração²⁰” (Aaltonen, 2000, p. 43), ou seja, que ela procure proporcionar uma articulação fluente. Para tanto, é necessário que se evitem cacofonias e palavras com duplo significado, pois elas chamam atenção para si mesmas e desviam o foco do espectador para as questões lingüísticas, podendo trazer elementos cômicos para situações em que esses elementos são indesejados. O’Shea afirma que

além de questões eufônicas exacerbadas na situação da enunciação, o tradutor de um texto teatral que se preocupa com a recepção e a inserção do mesmo em um contexto cultural específico evita formulações que possam causar no público-alvo estranheza desnecessária, não correspondente ao texto original (2000, p. 53)

Isso não significa dizer que alguns recursos de linguagem sejam “proibidos” em teatro. Como as metáforas e os jogos de palavras são bastante utilizados, principalmente em textos de humor, a sua tradução poderia seguir o padrão cultural da sociedade para a qual serão traduzidos, pois os enunciados dependem da importância dada pela cultura na qual estão inseridos e ao modo como os atores as expressam. Sendo assim, questões como a

¹⁹ “Patterns of speech are in a continuous process of change, and therefore tied to a particular point in time”.

²⁰ “The language must follow the natural rhythm of breathing”.

possibilidade de encenação e de reprodução das falas relacionam-se bastante com o modo como o texto é tratado em T2 e T3 (PAVIS, 1995) e menos com a maneira como o original é traduzido (T1).

Uma boa concretização cênica de um texto teatral leva em consideração aspectos como o ritmo em que os diálogos se desenvolvem, os padrões de entonação da língua de chegada utilizados em cena e a modulação sonora efetuada pelos atores durante as falas, ou seja, questões que não são aparentes no texto escrito. Ainda que essas questões não possam ser “resolvidas” pelo tradutor, é dele a responsabilidade de proporcionar um texto em que esses aspectos possam ser trabalhados pelos atores.

A linguagem utilizada em teatro, embora tenha muitos elementos em comum com a linguagem falada, é uma forma estilizada desta última, limitada pelas convenções teatrais. Essa estilização é necessária porque, diferentemente da linguagem coloquial, o texto teatral procura evitar os lapsos de informação e a repetição, buscando um discurso sonoramente regular, claro e econômico que se encaixe dentro do tempo do espetáculo. Para atingir essa qualidade de linguagem, pode-se lançar mão de duas estratégias para adequação do texto ao palco: facilidade de pronúncia para os atores e de domínio semântico por parte do público. A questão da facilidade de pronúncia pode ser resolvida com a utilização de frases curtas e encadeadas que evitem a repetição de padrões sonoros. A pronúncia fácil é, para Pavis, quase um sinônimo de “Speakability”, pois é ela que torna possível a performance vocal. Esse elemento do texto é trabalhado pelo tradutor a partir das leituras em voz alta do texto, realizadas por ele durante o processo de finalização da tradução, em T1, e pela companhia de teatro durante a leitura dramática das falas, em T2. A questão de domínio semântico pode ser resolvida com o uso de palavras conhecidas em detrimento das mais raras, evitando-se o uso de grupos de palavras difíceis ou de construções frasais pouco usuais na linguagem coloquial. Independentemente do grupo social para o qual o texto traduzido será apresentado ou da forma de sua apresentação – impresso ou encenado -, o registro utilizado deveria remeter à fala urbana das respectivas personagens.

As características de um texto teatral não excluem a possibilidade de que algumas personagens tenham marcas sociais ou geográficas em sua fala, pois esses elementos podem constituir-se em fatores importantes para a caracterização e a compreensão da trama. Ainda que sejam feitas algumas modificações que o tradutor julgue necessárias para que a peça remeta a similaridades com o texto de origem, a tradução para teatro requer que sejam mantidas as dimensões semânticas, rítmicas e conotativas, pois são elas que dão ao trabalho a aura de que dispunha o texto de partida. É essa aura que mantém o texto em contato com ambas as culturas, a de partida e a de chegada, e que dá a sensação de que a tradução está no lugar do texto original.

Fazer com que o espectador ou o leitor tenha essa sensação não é tarefa simples. Para tanto, seria preciso que alguns aspectos do texto original fossem transpostos para a cultura de chegada de forma a parecerem familiares. Segundo Pavis, para alcançar esse patamar, “devemos transferir do texto de origem ao texto de chegada tanto os significantes rítmicos quanto os fônicos, assim como algumas das associações que possuem significado e que exprimem algo no original²¹” (1995, p. 150). Ainda que essa recomendação de Pavis pareça dar conta da maioria das questões relevantes à tradução do texto, ela também permite vôos mais altos ao tradutor do texto teatral, pois, quando ele propõe que se transponham algumas associações significativas para a peça, talvez deixe para trás outras tantas associações que são igualmente importantes para o autor, uma vez que as escolhas do autor, como já foi dito, não são aleatórias e fazem parte de suas propostas dramáticas. O tradutor, nesse caso, teria adotado um papel de agente determinador da leitura que o seu público fará do texto traduzido na cultura de chegada. A manutenção dos significantes rítmicos e fônicos pode dar a impressão de que a peça foi transposta na sua integridade, mas esse recurso parece só ser possível quando nos referimos a textos ocidentais; os textos escritos em línguas orientais, geralmente, têm ritmos de fala diferentes dos padrões ocidentais, e esses ritmos dificilmente seriam mantidos sem que se perdesse a naturalidade que existia no texto de origem.

²¹ “We must transfer from the source to the target text both rhythmic and phonic signifier and some of the associations that are signified and conveyed by the source text”.

As questões referentes aos recursos e ao processo utilizados para que se leve a cabo uma tradução teatral parecem ter em comum a preocupação com a recepção. Aspectos como a possibilidade de encenação e de verbalização do texto são as inquietações mais frequentes, mesmo quando são utilizados métodos de tradução diferentes. A finalidade do texto a ser traduzido parece nortear as escolhas de cunho lingüístico. As traduções que buscam dar suporte à encenação têm um processo de tradução preocupado com a sincronia entre voz e atos: o ritmo da fala não pode deixar o ator sem fôlego, mesmo que essa fala tenha que ser produzida durante uma cena na qual seja exigida intensa movimentação, pois as falas em teatro costumam ser um espelho dos diálogos cotidianos. As traduções destinadas à publicação buscam uma linguagem mais próxima da literária e procuram a manutenção de grande parte das marcas lingüísticas impressas no original. Aos jogos de palavras e às aliteraões são propostas saídas mais elaboradas do que as feitas para a encenação, pois a leitura suporta a utilização de vocábulos que talvez não pudessem ser utilizados, pois poderiam prejudicar a fluidez da encenação. As metáforas talvez possam ser substituídas por termos aproximados que não comprometam a compreensão do seu significado no contexto da peça, principalmente em textos cômicos. Atualmente, tem-se procurado um meio termo entre esses dois estilos de tradução. A tradução proposta aqui não pretende uma encenação específica. No entanto, busca mesclar elementos úteis à encenação com os meramente textuais. É essa preocupação com os elementos textuais e sua reprodução em termos vocais que tem levado vários tradutores a propor novas estruturas para as falas originais dos textos de partida, transformando-as em novas formas de expressão, em dialetos ou na linguagem utilizada por grupos específicos de pessoas dentro da língua padrão.

1.3 Tratamento lingüístico

O texto teatral, sendo um texto produzido para ser ouvido, se utiliza de um padrão de linguagem muito peculiar, pois mistura os recursos lingüísticos literários aos recursos lingüísticos coloquiais. O padrão lingüístico resultante não obedece a nenhuma regularidade regional em especial e nem é único a ponto de caracterizar todos os textos teatrais. Isso porque os teatrólogos têm a sua disposição uma gama de padrões lingüísticos que podem ser utilizados para caracterizar suas personagens, sejam eles: urbanos ou rurais,

arcaicos ou modernos, infantil, adolescente ou adulto, ricos ou pobres, eruditos ou incultos, heróis ou vilões, assim como toda sorte de linguagem produzida por grupos sociais como gangues, drogados, prostitutas, prisioneiros etc, além dos regionalismos, jargões profissionais e gírias. A escolha de um desses padrões, ou a composição feita com alguns deles, pode determinar o caráter das personagens e o meio social que as circunda. Ao tradutor cabe perceber os padrões lingüísticos utilizados pelo autor e determinar estratégias de tradução que dêem conta de proporcionar ritmos de fala semelhantes à produção vocal da sociedade para a qual se destina. Cabe também ao tradutor decidir quanto à manutenção ou à mudança dos padrões rítmicos. Quando o texto se caracteriza por estar temporalmente distante de seu tradutor, descortinam-se, no mínimo, três possibilidades de tradução.

A primeira delas mantém o texto com as características lingüísticas do tempo em que foi composto, configurando-se em um trabalho bastante especializado e difícil, tornando a recepção também um tanto difícil – sendo utilizado apenas para montagens especiais ou comemorativas. A segunda possibilidade traz para a contemporaneidade a linguagem da peça entendendo que assim mantém características da linguagem original da obra, que estilizava a fala de seus contemporâneos e, nesse caso, a recepção torna-se mais fácil para o espectador. Outra opção é modernizar a fala das personagens, não a ponto de trazê-las para a atualidade, mas permitindo que a linguagem ainda se filie ao passado enquanto possibilita uma certa familiaridade com o texto; a recepção, neste caso, não seria tão “difícil” quanto a primeira, mas necessitaria de uma atenção a mais por parte do espectador.

Além de respeitar o ritmo de respiração, a sonoridade e o padrão lingüístico adotado para a tradução, o tradutor pode ter que tomar uma posição quando se deparar com falas que mesclam vários padrões ou que prefiram a utilização de um dialeto à língua padrão ou oficial. Durante muitos anos, os dialetos foram traduzidos para o idioma de chegada como se fossem a língua oficial, ou seja, os tradutores não procuravam reproduzir ou adotar um dialeto que pudesse substituir o de origem, mas traduziam o dialeto da cultura de partida pela língua padrão da cultura de chegada. Bowman acredita que a utilização da linguagem dialetal, quando ela está no lugar da língua oficial, representa um ato político que deve ser

mantido em tradução. Mais do que uma discussão sobre o que constituiria a linguagem mais adequada aos palcos, os autores que preferem a utilização da linguagem dialetal buscam retratar a fala de uma comunidade em particular, destacando-a perante as demais. Tradicionalmente, em tradução, “de fato, o preconceito geral parece ser de que a linguagem dialetal é, de algum modo, desqualificada como uma linguagem real, verdadeira ou completa²²” (BOWMAN, 2000, p. 26); no entanto, surgem correntes de estudo que têm procurado reverter este processo de pasteurização da linguagem empregada na tradução teatral devido à importância que tais movimentos de valorização da linguagem dialetal vêm ganhando atualmente em todo o mundo. O movimento mais visível, em língua inglesa, é o esforço que vem sendo feito por alguns escritores escoceses para reproduzir a fala de seu povo. Um exemplo bastante famoso é o do romance *Trainspotting*, de Irvine Welsh, que foi transposto para o teatro e para o cinema, mantendo as características lingüísticas originais tanto em inglês quanto para algumas das línguas para o qual foi traduzido, sendo uma delas o francês canadense.

No caso da tradução dessas peças escritas em escocês, ainda que a manutenção da linguagem dialetal em tradução pareça demonstrar a simpatia do tradutor pela causa nacionalista daqueles autores,

outros tradutores podem não ser influenciados por tais considerações políticas. Eles podem desejar, apenas, explorar a flexibilidade criativa oferecida pelo recurso de uso do escocês e do inglês, sentindo que, para certos trabalhos, o escocês ou o escocês e o inglês combinados ou em contraste é mais eficaz do que o inglês padrão para interpretar a letra e/ou a proposta do trabalho de origem²³ (FINDLAY, 2000, p. 36).

Optar por uma tradução que utilize a linguagem dialetal parece levar em consideração dois critérios:

²² “In fact, the general prejudice seems to be that vernacular language is in some way disqualified from being considered a real or true or complete language”.

²³ “Other translators may not be influenced by such political considerations. They may simply wish to exploit the creative flexibility afforded by a Scots-and-English resource, feeling that for certain works, Scots, or Scots and English in combination or contrast, are more effective than Standard English in rendering the letter and/or spirit of a source work”.

Aqui, *spirit* foi traduzido por *proposta* de acordo com o item 8b do verbete: *the real or intended meaning or purpose of sth: obey the spirit, not the letter (ie the narrow meaning of the words)*, segundo o dicionário Oxford, 1997.

a) a correspondência lingüística: a tradução procura manter o padrão lingüístico utilizado no texto original. Assim, uma língua de partida padrão convida a uma tradução utilizando uma língua de chegada padrão e uma língua de partida não-padrão convida a uma tradução utilizando uma língua de chegada não-padrão. A mistura de língua padrão e não-padrão em um mesmo texto permite que o texto levante questões referentes a preconceitos sociolingüísticos que ressaltem as diferenças sociais entre as personagens. O tradutor, cujo trabalho evidencia a manutenção do padrão apresentado no texto de partida, procurando reproduzir os registros do original, se utiliza de uma criatividade extra para que os propósitos do autor sejam mantidos.

b) a natureza da peça: a tradução pode procurar manter o espírito da obra e não o padrão presente no texto. A fim de comunicar de forma mais eficaz alguns aspectos da peça, tais como sua natureza mórbida, sua sensualidade mais crua, sua textura e sua proposta²⁴, alguns tradutores optam por traduzir a linguagem padrão em linguagem não-padrão ou dialetal, fazendo o caminho inverso daqueles tradutores que preferem manter todos os textos, tanto os escritos na linguagem padrão quanto os escritos em dialeto, em linguagem padrão da cultura de chegada. A natureza da peça parece levar o tradutor a escolher um tipo de linguagem que procure manter a proposta do escritor no texto apresentado para a cultura de chegada, ainda que o registro, por vezes, sofra alterações significativas.

A utilização de qualquer dessas duas opções de tradução não faz com que certas características textuais sejam deixadas de lado, que o tradutor apenas transcreva um discurso autêntico ou que a força do texto se perca, mas proporciona uma tentativa de manutenção do ritmo e das demais características da peça e de exploração dos recursos criativos em consonância com a proposta da obra. A utilização de criatividade por parte do tradutor não significa que ele esteja “traindo” o texto de partida, uma vez que toda e qualquer tradução experimenta um grau de afastamento, maior ou menor, de seu original, mas que está procurando satisfazer as demandas tradutórias exigidas pelo meio em que este

²⁴ O exemplo mais famoso dessa prática é a tradução de *La Ville parjure ou le réveil des érinyes*, de Hélène Cixous, para o inglês realizada por Kate Cameron.

texto aparece. Por outro lado, pode acontecer que algum tradutor “respeite o texto de origem até sua letra e, ao fazer isso, desfigure o espírito da peça²⁵” (FINDLAY, 2000, p. 45). A escolha do padrão lingüístico que será utilizado em uma tradução pode determinar a extensão de seu sucesso no momento de sua performance ou de sua leitura. Em se escolhendo a utilização de um dialeto ou de uma língua não-padrão, é necessário que se tenha em mente o que se pretende fazer em termos lingüísticos, pois é aconselhável que as escolhas realizadas pelo tradutor não sejam aleatórias, mas constantes e pertinentes com as exigências do texto de partida. Findlay (2000) sugere algumas linhas de ação que tentam dar conta de questões em que o tradutor sente a necessidade de uma direção para suas escolhas, tornando seu trabalho mais preciso. São elas:

a) respeitar a proposta do autor: por maiores que sejam as possibilidades que um texto apresente para que seu tradutor crie no que se refere à linguagem, é preciso que o tradutor não perca o foco das concepções do autor e as apresente em sua cultura da melhor forma possível. A manutenção do significado final do texto pode se dar não apenas através do texto verbalizado, mas também por meio dos gestuais determinados pela direção de cena. Para algumas culturas, um gesto pode estar mais carregado de significação do que uma palavra. Por isso, o significado pode ser mantido sem a utilização direta de palavras. Há, ainda, a possibilidade de se ter de modificar em muito a letra do original no intuito de que o texto mantenha a sua identidade.

b) manter algo do caráter estrangeiro da peça: ainda que se utilizem aspectos típicos da cultura de chegada, alguns autores apontam a manutenção de aspectos da cultura de origem para que a proposta da obra seja mantida. Pode parecer algo incoerente que uma personagem fale, por exemplo, com uma língua típica de alguma região (desde que a peça seja apresentada para o público que se utilize daquela língua típica) enquanto a peça está ambientada em uma outra localidade, mas “o mundo da peça será tão claramente diferente do deles que não haverá necessidade de lhes dizer que não é o seu próprio país, mas algum outro lugar. Os nomes das personagens, as situações, referências específicas a lugares,

²⁵ “... one could respect a source text to the letter and in so doing disfigure the spirit of the play”.

lojas, revistas e assim por diante os anunciarão como diferentes²⁶” (BOWMAN, 2000, p. 29). As referências culturais ambientam o texto da peça e mostram ao espectador ou ao leitor sob quais influências as personagens agem; a linguagem dialetal propicia uma aproximação entre as duas culturas no momento em que permite que as falas sejam produzidas sob o ponto de vista de uma casta que represente o foco das propostas do autor.

c) adaptar um texto dialetal que tenha a autoridade da autenticidade: o texto escrito utilizando um dialeto, ou que foi traduzido para que seja encenado sob essa forma, deveria receber um tratamento que procurasse reproduzir da melhor maneira possível a fala daqueles que a originaram ou na qual pretendem se espelhar. Essa reprodução não significa especificamente a transcrição exata dessa fala, mas é, de fato, a sua estilização para que atenda aos preceitos teatrais da cultura de chegada.

d) criar um script que seja encenável e teatralmente eficaz: o texto final, após todas as transformações e adaptações realizadas, deve servir ao seu propósito inicial. O texto deveria fluir de forma a permitir que a respiração dos atores não se altere e que o ritmo e a musicalidade impostos pelo original se mantenham. As escolhas lexicais devem remeter às propostas pelo autor. A direção de atuação deve proporcionar uma experiência cênica que deixe em seu espectador um sentimento similar em ambas as culturas. A eficácia de um script não está necessariamente em sua “reprodução” do original, mas em poder levar ao seu público as emoções propostas pelo texto.

Embora essas recomendações tenham sido endereçadas àqueles tradutores que lidam com a utilização de dialetos em tradução, os conceitos abordados vêm ao encontro das características de tradução esperadas para que uma peça mantenha suas propriedades originais e atinja o público com impacto similar àquele experimentado em seu país de origem. Diferentemente de Findlay, Kate Cameron resume sua experiência traduzindo os textos de Hélène Cixous dizendo que, como sua tradutora, escolheu seguir as indicações que o texto lhe trazia, levando a linguagem de origem para sua própria boca, ouvindo-a,

²⁶ “The world of the play will be so obviously different to them that they, of course, will not in any way have to be told that it is not Scotland but some other place. The names of the characters, the situation, specific references to places, shops, magazines, and so on will announce themselves as other”.

sentindo-a e tornando-a sua (2000, p. 105). Esse “método”, cuja principal linha de ação parece ser perseguir as “pistas” que o texto aponta, traz a noção de que a linguagem de chegada deve fluir a ponto de se fazer passar pela língua de origem ou de fazer com que os espectadores esqueçam que foi escrita em uma segunda língua.

Essa fluidez se aplica também aos textos que utilizam a linguagem padrão, pois neles é possível encontrar questões relativas ao registro das falas que requeiram tanto trabalho quanto a decisão de como trabalhar as diferenças dialetais de uma sociedade de partida em contraste com a sociedade de chegada. As expressões idiomáticas, por exemplo, podem se transformar em verdadeiros quebra-cabeças, principalmente quando envolvem aspectos culturais que se mesclam às figuras de linguagem. Sendo sustentadas por uma cultura que não encontra paralelo, e às vezes nem um traço, no imaginário de uma outra cultura ou de uma outra língua, as expressões idiomáticas não podem ser traduzidas literalmente. Sua tradução ou substituição pode não servir a todas as necessidades apontadas pelo original, sendo por vezes preferível que se adie a utilização desse recurso para um momento da peça mais propício para a cultura de chegada. O ritmo imposto por uma expressão idiomática, seja por sua musicalidade ou por sua dinâmica dentro da trama, não deve ser quebrado nem utilizado de forma gratuita ao longo do texto a fim de produzir um efeito que satisfaça apenas a cultura de chegada. Uma expressão idiomática pode ser transferida de um ponto do texto para outro, mas não se aconselha traduzi-la de forma a descaracterizá-la. Nessa mesma linha, apresenta-se a dificuldade em se traduzir piadas cuja compreensão esteja baseada estritamente na estrutura léxico-sintática, pois essas piadas podem evocar imagens que não fazem parte do imaginário da cultura de chegada ou não remetam ao mesmo referente no mundo, como no caso das piadas em que há jogos de palavras não-coincidentes sonoramente ou cujas imagens não possuam a mesma força simbólica.

A utilização do imaginário popular é de vital importância para o teatro, uma vez que contribui para a fluidez do texto e para a verossimilhança das cenas representando o cotidiano. Havendo uma gradação diferente nos conceitos e nas imagens sociais e culturais utilizadas pelos falantes das línguas envolvidas no processo de tradução, poderá ser

necessário que se adapte ou se substitua uma imagem por outra, a fim de que a fala da personagem não pareça sem sentido no momento da sua recepção e, ao fazer isso, “os tradutores podem correr o risco de que alguns elementos no texto de partida, talvez escolhidos pelo autor original por sua participação em uma continuidade simbólica, se percam na tradução²⁷” (ANDERMAN, 2005, p. 328). Para que isso não ocorra é preciso que se escolha uma linguagem que, além de satisfazer as características teatrais da cultura de chegada, possibilite o entendimento das falas a partir dos critérios de temporalidade e de espaço adotados pelo tradutor, propicie a manutenção da musicalidade e favoreça o trabalho com o imaginário, buscando uma constância semântica entre o texto original e o de chegada. A adequação dessa linguagem ao público-alvo, tanto o de origem quanto o da tradução, parece estar ligada aos pontos de intersecção de suas culturas e na habilidade do tradutor em converter pontos não-coincidentes em aspectos típicos da cultura receptora ou em aspectos que não provoquem um estranhamento muito profundo, a ponto de prejudicar o entendimento da peça.

1.4 Traduzindo cultura

Na busca por um texto que se encaixe nos moldes esperados pela cultura receptora, o tradutor precisa ter em mente o projeto de tradução ao qual vai se dedicar. É esse projeto de tradução que norteará todo o trabalho e que determinará as ações adotadas para as soluções dos impasses que o texto possa apresentar. Segundo Schleiermacher, há dois caminhos de tradução possíveis:

Ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele. Ambos são tão diferentes um do outro que um deles tem de ser seguido tão rigidamente quanto possível do início ao fim. De qualquer mistura resulta necessariamente um resultado pouco confiável e é de se recear que autor e leitor se percam por completo. (2001, p. 43)

A escolha de qualquer um desses caminhos determina o tipo de tradução que será apresentado ao público. O caminho que “deixa o autor em paz” tem como princípio básico o estranhamento, ou seja, o tradutor procura manter a identidade cultural do texto original e pode recheiar a tradução de notas ou deixar a cargo do leitor a tarefa de buscar as

²⁷ “Translators may run the risk that some elements in the source text, perhaps chosen by the original author for their part in a symbolic continuity, will be lost in the translation from one language to another”.

informações que julgue necessárias para a sua compreensão. O caminho que “deixa o leitor em paz” objetiva trazer o texto para a realidade do país ao qual o texto original foi traduzido, refazendo o trabalho do autor no sentido de nacionalizar o texto. As modificações realizadas, geralmente, são de cunho cultural, pois este é o aspecto que melhor diferencia duas nações além da língua falada ou seus usos, no caso de países que falam a mesma língua como os portugueses do Brasil, de Portugal, da Angola etc.

Decidir-se por um desses dois caminhos de tradução é uma questão exclusiva dos tradutores de textos artísticos – literatura, cinema, letras de música, teatro, publicidade – uma vez que textos científicos, filosóficos, ensaios e demais textos técnicos como manuais, regulamentos e textos comerciais requerem um grau de exatidão terminológica mais apurado, prescindindo de questões de ritmo, rima, figuras de linguagem e muitos outros recursos lingüísticos. De todos os textos artísticos, os textos teatrais são os que, em princípio, suscitam menores dúvidas quanto à estratégia de tradução, pois, geralmente, os “textos para tradução tendem a ser escolhidos a partir de culturas familiares cujas estratégias discursivas parecem ser compatíveis com o que é passível de ser pensado, dito e escrito na sociedade alvo²⁸” (AALTONEN, 2000, p. 52). Sendo assim, os textos ocidentais têm muito mais chances de ser encenados no Brasil do que textos orientais, uma vez que a estética desses espetáculos tende a ser mais bem aceita e compreendida pelo público de teatro do nosso país. Ainda que pareça algo simplista separar a cultura mundial em dois blocos (ocidental e oriental), Derrick Cameron lembra que os limites culturais de uma nação extrapolam seus limites geográficos (p. 19), misturam-se à cultura vizinha ou de qualquer outro país com o qual entre em contato através dos meios de difusão de informação disponíveis. Dentro deste bloco cultural ocidental é possível observar características-base comuns a todos os países – o luto é simbolizado pela cor preta e a paixão, pela cor vermelha – assim como características que particularizam cada povo. São as características básicas que tornam os textos originais apropriados às necessidades de comunicação da língua receptora. Segundo Aaltonen, “a escolha de textos apropriados está sempre baseada nas necessidades do sistema alvo e na compatibilidade do discurso entre o

²⁸ ... texts tend to be chosen for translation from familiar cultures whose discursive strategies are seen to be compatible with what is thinkable, sayable, and writable within the target society.

texto de origem e o da cultura alvo²⁹” (2000, p. 49). Essa escolha também seria afetada pela compatibilidade do discurso do texto de origem com o sistema teatral receptor e com a sociedade alvo, pois é preciso que, por exemplo, as estratégias discursivas estejam em harmonia com os códigos que regem o que pode ser imaginado, escrito e dito dentro da sociedade alvo.

São esses códigos que determinam os ajustes necessários para satisfazer o público consumidor e esses códigos estão condicionados, em sua quase totalidade, à sociedade receptora e à sua cultura. Esses códigos se referem ao modo de organização da sociedade e às relações que se estabelecem entre ela e o meio que a circunda. Aaltonen (2000), citando Jonathan Culler, aponta cinco níveis de semelhança apresentados na quase totalidade das culturas, cujas representações em cena permitem que o espectador se identifique com o texto encenado e não tenha problemas maiores de interpretação do espetáculo, o que, por sua vez, garante a traduzibilidade da peça.

O primeiro desses níveis de semelhança é a **estrutura de mundo**. Ainda que em certas regiões do globo terrestre existam diferenças substanciais, a estrutura do dia é praticamente igual em todas as partes do mundo, sendo dividido entre dia e noite com parcelas de claridade e escuridão distribuídas quase igualmente; as estações do ano, ainda que não apresentem as mesmas características, apresentam a mesma simbologia. Além das características físicas, pode-se dizer que os adultos saem para trabalhar durante o dia e para se divertir durante a noite; as crianças vão à escola, brincam e sua educação fica, geralmente, a cargo da mãe; existem hierarquias de poder que regem as sociedades e leis que regulam as ações dos cidadãos. Todos os exemplos citados nos mostram que a estrutura em que estamos inseridos é, em maior ou menor grau, compartilhada ao redor do mundo e, por isso, somos capazes de compreender uma narrativa dentro dessa estrutura.

O segundo nível de semelhança é o **estereótipo cultural**. Nesse nível percebemos que há tipos reconhecíveis em qualquer lugar do mundo e a sua utilização em cena torna

²⁹ ... the choice of suitable texts is always based on the needs of a target system and the compatibility of the discourse of the source text with that of the target culture.

sua representação facilmente compreensível. Como exemplos de estereótipos culturais temos as madrastas invariavelmente más, os italianos barulhentos, os advogados mentirosos e os adolescentes rebeldes. Por outro lado, alguns desses estereótipos podem sofrer alterações dependendo da história que os países envolvidos estabeleceram com eles: um mexicano em uma peça representada nos Estados Unidos pode acabar representando o imigrante ilegal, enquanto no Brasil, devido aos programas e novelas importados por uma emissora de televisão e exibidos no país, representa o pastelão ou o melodramático. Ainda assim, os estereótipos mais universais, os estereótipos apresentados nos contos de fadas, parecem provocar o mesmo tipo de reação na grande maioria dos países ocidentais.

As **convenções estéticas** representam o terceiro nível de semelhança. Essas convenções estéticas se referem ao modo como cada gênero se constitui em uma forma de semelhança em si mesmo. A representação do sexo masculino é feita por um ser humano vestindo calças e camisa ou terno, cabelos curtos, podendo utilizar barba, bigode ou cavanhaque, sapatos de salto baixo e voz grave. A representação do sexo feminino é feita por um ser humano vestindo saias ou vestido, cabelos longos com ou sem amarração, saltos altos e voz aguda. Quaisquer variações apresentadas nessas convenções estéticas representam estereótipos que talvez não possam ser compreendidos nas culturas envolvidas na produção e tradução da peça. As convenções estéticas proporcionam o reconhecimento imediato do “mundo” da personagem, ou seja, a platéia espera que essa personagem atue conforme as convenções do gênero que ela representa.

No quarto nível de semelhança estão as **representações estéticas**. Em teatro, assim como em outras artes de representação, fica subentendido que os eventos apresentados são ficcionais e não reais. Os assassinatos não ocorrem de verdade, as agressões não ocorrem em plano físico, salvo acidentalmente em erros de cálculo de distância dos atores envolvidos na cena, as pessoas não se amam nem se odeiam para além das personagens. Assistir a encenações, sejam elas produções na língua materna do espectador ou em tradução, implica a aceitação de que os fatos apresentados são parte da imaginação do autor compartilhada com o público em forma de representação teatral e não possuem qualquer obrigação de acontecerem de forma factual no palco. Os venenos são substituídos por água,

as flores podem ser de plástico e a movimentação é um balé meticulosamente ensaiado a fim de provocar determinada impressão na platéia.

Por fim, o quinto nível diz respeito ao **reconhecimento de intertextualidade**. Assistir a espetáculos em um mundo onde quase tudo já foi dito é assumir a possibilidade de presenciar a repetição de conceitos ou a releitura de algo já realizado. Sendo assim, os teatrólogos se valem da intertextualidade a fim de impregnar suas criações com a aura da obra citada, tendo certeza de que o espectador vai compreender a obra de forma mais plena a partir do momento em que souber fazer a conexão entre as duas obras. A intertextualidade pode se dar a partir do nome de uma personagem, de falas célebres ou enredos largamente conhecidos. A intertextualidade dá ao espectador a impressão de familiaridade, permitindo que os aspectos pouco familiares não interfiram de forma a deixar o espectador desconfortável ou com o sentimento de estar pouco envolvido na trama apresentada.

Esses níveis de semelhança são os pontos em comum entre as culturas do texto de origem e o de chegada. É a partir da descoberta desses pontos que se consegue determinar se o que é dito no texto original pode ser dito na sociedade para o qual a peça está sendo traduzida. Às vezes, mesmo que se encontrem os cinco níveis de semelhança entre o texto de origem e o que será apresentado no país de chegada, há ainda dois problemas a serem resolvidos na tradução teatral: o contexto cultural e a realia.

Segundo Rozhin (2000, p. 139), “o contexto cultural de uma peça é um sistema construído de objetos, processos, instituições, costumes e idéias particulares de um grupo de pessoas entre as quais é peça é inserida³⁰”.

A tradução do contexto cultural tem desafiado tradutores ao redor de todo o mundo. As saídas apresentadas por alguns tradutores têm sido a transposição do cenário da peça para uma localidade em seu próprio país que apresente características físicas similares ou cuja população atue de forma semelhante à das personagens. Partindo desse princípio, as

³⁰ The cultural context of a play is a framework built of objects, processes, institutions, customs and ideas, peculiar to one group of people, among which the play is set.

instituições típicas do país de origem são substituídas por suas representantes na cultura de chegada. Assim, o FBI é substituído pela Polícia Federal e, em caso de emergência médica, telefonamos para o SAMU e não para o 911. Ainda que se nacionalize ou generalize os nomes de lugares e de pessoas, os símbolos políticos e religiosos, os conceitos da cultura popular e erudita de cada nação, a peça, como um todo, continua estrangeira (AALTONEN, 2000, p.71).

Essa prática de nacionalização dos pontos de referência da sociedade de partida pode representar a aculturação³¹ ou a naturalização³² da obra, o que algumas pessoas preferem denominar de adaptação. No entanto, a aculturação ou a naturalização sempre vai ocorrer em produções em tradução em, no mínimo, dois pontos:

1º) a escolha da língua, da linguagem (dialetos e idioletos) das personagens e das palavras utilizadas em tradução introduz, invariavelmente, novas leituras a um texto estrangeiro, pois a sonoridade das duas produções não será a mesma;

2º) o cenário das peças será sempre diferente daquele em que o texto original foi apresentado, isso porque as dimensões dos palcos podem tornar necessário um realinhamento dos objetos que compõem o cenário ou porque esses objetos podem não ser facilmente encontrados na sociedade de chegada.

Afora esses dois pontos, há certas características inerentes à peça que constituem uma impossibilidade de tradução do texto em todas as suas nuances. Uma dessas características é o contexto histórico da sociedade em que o texto foi criado. Não se pode trazer o sentimento exato que um texto tem para uma platéia em uma sociedade cuja história do povo não tem qualquer ponto de convergência com a da platéia receptora. As frases não carregam o mesmo peso nem possuem o mesmo significado, pois os fatos que

³¹ A aculturação, segundo Sirkku Aaltonen, retira a ancoragem cultural e elimina ou minimiza o relacionamento com qualquer cultura específica. (p. 55)

³² Ainda segundo Sirkku Aaltonen, a naturalização nega a influência do estrangeiro e reescreve a peça através de alguns elementos, como se o texto viesse do teatro e da sociedade nativos. A naturalização reduz tudo à perspectiva da cultura de chegada. (p. 55)

levaram o autor a escrever as falas do texto de origem não encontram eco na sociedade receptora.

José Roberto O'Shea acredita que “a série de concretizações, ou traduções intermediárias, [apresentadas por Pavis³³] caracterizam o processo de apropriação da cultura de partida por parte da cultura de chegada” (2000, p.53). Essa série de concretizações surge como uma ferramenta, a fim de produzir um texto o mais próximo possível do público espectador, isso porque há a necessidade de se encontrar um meio termo onde os dois universos – o do texto de partida e o do texto de chegada – possam coexistir sem que haja perdas muito grandes para ambas as sociedades. Rozhin (2000, p. 140) defende essa postura, afirmando que “a peça ou se ‘perderá’ quando o contexto muda, ou se tornará incompreensível e será rejeitada quando permanece inalterada³⁴”.

A segunda questão é a realia. Segundo Rozhin (2000, p. 140), “realia (do latim *realis*) são palavras e combinações de palavras que denotam objetos e conceitos característicos do estilo de vida, desenvolvimento histórico, cultural e social de uma nação e estranha para uma outra³⁵”. Diferentemente do contexto cultural, a realia está calcada em conhecimentos específicos a respeito de objetos ou conceitos únicos de uma sociedade e que, dificilmente, passam despercebidos quando apresentados em cena e, muitas vezes, perdem o objetivo que apresentavam no texto original devido à falta de compreensão daquele elemento por parte do público espectador da peça em tradução. Rozhin propõe que a realia seja trabalhada a partir de duas vias distintas: a transcrição ou a substituição dos termos.

A transcrição, também denominada transferência, consiste na manutenção de todos os termos ou conceitos não compartilhados entre a sociedade de origem e a de chegada valendo-se de notas ou de glossários que os expliquem de modo a levar o leitor a

³³ acréscimo meu.

³⁴ The play will either be “lost”, when the context changes, or will be incomprehensible and rejected when it remains untouched.

³⁵ Realia (from the Latin *realis*) are words and combination of words denoting objects and concepts characteristic of the way of life, the cultural, the social and historical development of one nation and alien to another.

compreender sua utilização no contexto da obra. Embora a transcrição pareça estar diretamente associada a textos impressos, ela também tem sido utilizada nos palcos. Como a cena não pode ser interrompida, assim como a leitura, para que um termo seja apresentado ao espectador, algumas produções apresentam as realias que fazem parte do espetáculo no programa da peça, de forma que os espectadores obtenham as informações necessárias a sua compreensão antes de sua aparição em cena. Essa prática parece vir ao encontro da teoria que busca levar o leitor até o texto, fazendo-o compreender a obra a partir do ponto de vista do autor.

A contra-partida para a transcrição seria a substituição. A substituição consiste em cinco estratégias diferentes de tratamento da realia. A primeira delas é a **tradução aproximada**, consistindo em encontrar um termo, objeto ou conceito próximo ao original, ou seja, algo que simbolize na cultura de chegada um conceito semelhante ao apresentado no texto original. A segunda estratégia é o **apagamento** das realias, especialmente quando estão no campo das metáforas. O apagamento das realias, apesar de ser o recurso mais fácil, pode trazer prejuízo à integridade do texto e mesmo à conformação final da peça. A terceira estratégia é a **neutralização** das realias. A neutralização consiste em introduzir um termo que não se filie especificamente a nenhuma das duas culturas, mas que tenha o poder de significar o proposto no texto de origem. A quarta estratégia é a **tradução literal**. Também fazem parte dessa quarta estratégia o **decalque** e o **empréstimo**. A tradução literal pode ser utilizada quando o termo original faz sentido na cultura de chegada, embora não possua a mesma carga de significação. Em teatro, o decalque apresenta a vantagem de não modificar ou retirar a realia. Embora a tradução literal possa parecer estranha, às vezes, algumas realias traduzidas dessa forma são incorporadas ao vocabulário da sociedade onde o texto será apresentado. Por fim, temos a **tradução contextual** transformando as realias da sociedade de partida em realias de outras sociedades, a fim de satisfazer mudanças feitas no texto em tradução. A tradução contextual das realias era muito comum quando havia algum tipo de censura ao texto da peça; nesses casos, era comum se trocar a nacionalidade das personagens e, conseqüentemente, as realias que eram de um determinado país teriam que ser trocadas por realias da nova nacionalidade adotada.

A adoção dessas estratégias de tradução das realias pode resolver o problema na prática, mas, de fato, as “realias são virtualmente intraduzíveis porque elas não existem no universo de referência da cultura alvo³⁶” (ROZHIN, 2000, p. 143). Assim, o tradutor para o teatro tem que decidir onde omitir, onde substituir e onde nacionalizar, fazendo do texto final uma mescla de tradução e de adaptação, pois o objetivo final é fazer com que a audiência receba a mensagem que o texto quer passar da forma mais adequada.

A tradução da cultura de uma sociedade para outra deve, em última instância, servir aos propósitos da encenação na sociedade de chegada. As estratégias apresentadas de nada servirão se não tivermos em mente os três pontos básicos do teatro, apresentados por András Nagy (2000, p. 152):

- 1) o teatro é uma linguagem e o que quer que seja apresentado no palco deve ser traduzido para essa linguagem. O teatro tem a sua própria gramática, seu próprio dialeto, seus elementos e seus neologismos. Essa linguagem é a condição de entendimento entre os atores e a platéia e, sendo assim, não precisa necessariamente de palavras;
- 2) o tempo está sempre em suspenso no teatro. Ainda que se possa estar assistindo a uma produção do século dezesseis, a platéia, o cenário, a linguagem e a sonoridade serão atuais, por isso a leitura que os espectadores farão da peça será uma leitura atual. A mera presença da platéia transporta a performance para o tempo da recepção;
- 3) toda compreensão é uma incompreensão quando falamos em arte. Não há performance ou interpretação autênticas. A linguagem teatral faz parte de um processo que tem suas peculiaridades em cada encenação e está em constante atualização. As palavras escolhidas para a performance são apenas um dos meios utilizados para que a mensagem chegue ao seu destino.

³⁶ Realia are virtually untranslatable because they do not exist in the universe of reference of the target culture.

Agora que temos em mente algumas possibilidades de como proceder com um texto de teatro, e sabendo-se que *The Importance of Being Earnest* já recebeu várias traduções para o português brasileiro, torna-se imprescindível que discutamos como tais traduções foram realizadas e que soluções foram encontradas por seus tradutores para os desafios de tradução teatral apresentados aqui. As traduções mais famosas são as de Guilherme de Almeida e de Oscar Mendes e, por isso, serão utilizadas nesta análise. Ainda que tais traduções não façam uso do mesmo original apresentado na retradução em anexo, em sua essência, o texto não sofreu modificações na construção frasística em suas falas. No texto primordial, apresentado aqui, ocorreram acréscimos de falas, e algumas delas foram alocadas em outras posições dentro da peça. Essas modificações não serão priorizadas na análise que se segue no próximo capítulo, mas, sim, o trabalho de tradução realizado pelos tradutores.

2. ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

A tradução de *The Importance of Being Earnest* pede que o tradutor esteja atento a vários detalhes, pois encontramos muitos recursos lingüísticos utilizados como ganchos para a realização do humor. Nas análises das traduções, procurei pelos trechos que chamavam mais atenção por sua estrutura, sua linguagem e adequação ao original. As soluções encontradas pelos tradutores foram discutidas a partir da premissa de que essas traduções, estando à venda e à disposição dos leitores em 2007, devem funcionar enquanto texto para esse público.

2.1 A tradução de Oscar Mendes

A tradução de Oscar Mendes para a peça de Oscar Wilde não foi a primeira das traduções feitas para o português brasileiro; antes dela tivemos a de Guilherme de Almeida, que será analisada a seguir. Na nota preliminar à tradução, o tradutor deixa claro que utilizou a solução de tradução proposta por Guilherme de Almeida para o título e nome da personagem principal.

Oscar Mendes nasceu Oscar Mendes Guimarães no dia 25 de julho de 1902, em Recife. Formou-se em direito em 1924 e trabalhou como promotor de justiça e juiz municipal em Minas Gerais. Foi ensaísta, crítico literário, conferencista, jornalista, professor, orador e tradutor, tendo colaborado com diversos periódicos. Escreveu dezoito

obras, entre livros, ensaios e conferências, principalmente sobre crítica literária, entre os anos de 1930 e 1983. Dentre as traduções que realizou, encontramos “O Corvo” de Edgar Allan Poe, *O Morro dos Ventos Uivantes* de Emily Brönte, a *Obra Completa* de William Shakespeare e a de Oscar Wilde. Recebeu o prêmio Machado de Assis em 1968. Pertenceu à ANE e à Academia Mineira de Letras. Faleceu em 04 de novembro de 1983, em Brasília.

A tradução de Oscar Mendes utilizada nesta análise foi publicada pela Companhia José Aguilar e é parte integrante de uma seleção de três peças de Oscar Wilde³⁷. Apesar de eu estar utilizando uma edição de 1975, na “Obra Completa de Oscar Wilde” da Editora Nova Aguilar, também traduzida por Oscar Mendes, o ano da tradução aparece como o de 1961. Logo, a tradução deve ter sido realizada entre os anos de 1959 a 1960, pois a sugestão da tradução do trocadilho do nome feita por Guilherme de Almeida ocorreu em 1959. Comparando-se as traduções da peça constante na “Obra Completa” e na publicação com outros três textos, percebe-se que a tradução foi, apenas, reimpressa. Não há sinais de que o original tenha sido retraduzido ou que a tradução tenha sido revisada. A única diferença percebida foi a adequação às regras gramaticais impostas pela reforma ortográfica de 1971.

A simples reimpressão da tradução acarreta um problema: a linguagem utilizada na tradução envelheceu. Ainda que Oscar Mendes tenha ambientado a ação da peça em 1895, ano em que a peça teve sua estréia, não acredito que algumas das traduções apresentadas por ele fossem possíveis no português brasileiro daquele ano. Quando lidas na atualidade, as soluções apresentadas parecem ainda mais fora de lugar. Além disso, há falas em que a personagem utiliza registros diferentes (formal e informal), causando um certo estranhamento no todo da fala. Vejamos alguns casos³⁸.

No primeiro ato, quando as personagens Algernon e John discutem sobre o fato de Algernon estar comendo sanduíches de pepino e de não deixar que John também os coma, pois foram feitos especialmente para a Tia Augusta, existe uma fala que deve parecer muito

³⁷ As outras duas peças constantes no volume são: *O Leque de Lady Windermere* e *Um Marido Ideal*.

³⁸ Como o texto original utilizado na minha retradução é diferente daquele usado pelos tradutores cujo trabalho será aqui analisado, faço uso do texto *The Importance of Being Earnest* publicado pela Signet.

natural e informal em inglês: “ALGERNON. That is quite a different matter, she is my aunt.” (p. 118). Na tradução, a fala aparece como:

“ALG. Isto é uma coisa completamente diversa. Ela é minha tia.” (p. 141)

A palavra “different” pode ser traduzida por “diverso(a)” em português, mas não em uma situação informal como a que temos na cena, nem em meio a uma discussão. No caso de o tradutor ter utilizado “diverso” por querer dar ares pernósticos à fala de Algernon, acredito, então, que a palavra “coisa” não deveria ser utilizada, podendo ser substituída por “algo”. Uma provável revisão da fala a deixaria com uma das três configurações: a) “Isso é algo completamente diverso. Ela é minha tia.” ou b) “Isso é uma coisa completamente diferente. Ela é minha tia.” ou c) “Isso é completamente diferente, ela é minha tia!”. Apesar de as três opções poderem ser utilizadas em traduções voltadas para a leitura, nenhuma delas parece apropriada à encenação.

Um outro estranhamento acontece no terceiro ato, quando a Srta. Prism “reclama” com o Dr. Chasuble por ter esperado na sacristia pelo sacerdote e ele não ter aparecido. Em meio à fala da personagem, ela cita o tempo de espera. Em inglês foram exatamente “an hour and three-quarters” (p. 184). A tradução desse período de tempo causa-nos um certo desconforto, pois parece não ter considerado a forma como o tempo é contado no sistema brasileiro:

“SRTª PRI. (...) Estive lá esperando-o por uma hora e três quartos.” (p. 185)

A divisão da hora em quartos não é mais adotada no Brasil. A utilização desse sistema de contagem do tempo confunde o leitor ao invés de trazer comicidade à fala. Essa divisão de tempo (por quartos) já foi utilizada no país, mas apenas em referência a um quarto – uma hora e um quarto, uma hora e meia e um quarto para duas horas – e não a seus múltiplos.

Além dessa forma diferente de marcar o tempo, o tradutor também fez algumas inversões nos elementos da frase que não encontram ressonância com a língua utilizada

pelo leitor contemporâneo brasileiro. As inversões mais freqüentes foram de dois tipos. O primeiro deles é a utilização do adjetivo antes do substantivo. Ainda que em alguns casos essa configuração da frase seja aceitável e, às vezes, aconselhável, o tradutor utilizou o adjetivo antes do substantivo em quase todas as ocasiões em que apareciam juntos. Vejamos dois exemplos dessa inversão entre adjetivo e substantivo.

No primeiro ato, John pergunta a Algernon por quem ele espera para o chá, com a mesa arrumada de forma tão elegante. Em inglês, o trecho da fala em questão é “Why such reckless extravagance in one so young?” (p. 117). A tradução encontrada foi:

“Por que tão desatinada extravagância em um homem tão jovem?” (p. 140).

Essa inversão seria mais bem aceita se, ao invés de “tão desatinada”, fosse utilizada a palavra “tamanha”. Isso evitaria o paralelismo “tão-tão” inexistente no texto de origem, ainda que esse paralelismo imprima um certo ritmo ao texto em tradução. Essa troca, assim como outras ao longo do texto, é bastante leve. No entanto, há outras poucas trocas em que a inversão substantivo-adjetivo causa grande estranhamento ao público, como é o caso do segundo exemplo.

Esse segundo exemplo é uma fala de Cecily momentos antes de Gwendolen entrar na sala e lhe ser apresentada. A fala reflete as elocubrações de Cecily a respeito de quem seria Gwendolen. O texto em inglês se apresenta da seguinte maneira:

“CECILY. Miss Fairfax! I suppose one of the many good elderly women who are associated with Uncle Jack in some of his philanthropic work in London.” (p. 161)

A frase, que aparece na ordem direta em inglês, sofreu duas inversões na tradução realizada por Oscar Mendes, sem contar o eufemismo utilizado para a tradução de “elderly”. A solução apresentada na edição foi:

“CEC. Srt^a Fairfax! Suponho que será uma dessas muitas boas senhoras de idade madura que colaboram com o Tio João em alguma de suas filantrópicas obras de Londres.” (p. 169)

A fala inteira parece muito estranha, principalmente quando sabemos que a personagem tem apenas dezoito anos. “Muitas boas senhoras de idade madura” não é o tipo de coisa que um adolescente falaria, em qualquer época, muito menos Cecily, que é uma personagem que costuma ser bastante direta em suas observações. Já “filantrópicas obras” não funciona na tradução porque o binômio “obras filantrópicas” é consagrado em língua portuguesa e não pode sofrer inversão sob pena de aparentar ser um erro para os espectadores. A utilização de “senhoras de idade madura” já é um eufemismo exagerado nos dias atuais, em que o “politicamente correto” é quase uma imposição. Sua utilização nos anos 60 seria um despropósito, principalmente quando poderia trocá-la por “idosa” ou manter apenas a palavra “senhora”, sem alteração do sentido da frase.

O segundo tipo de inversão utilizado pelo tradutor foi o de trazer o verbo para o início da frase para construir uma interrogação, assim como é permitido que se faça com alguns verbos da língua inglesa. Essa prática deixa as falas bastante artificiais, além de não contribuírem para preparar o humor que provém de suas respostas. Vejamos alguns exemplos e as soluções apresentadas.

“ALGERNON. And, speaking of the science of Life, have you got the cucumber sandwiches cut for Lady Bracknell?” (p. 115)

“Alg. E, por falar em ciência da Vida, mandou você cortar os sanduíches de pepino para Lady Bracknell?” (p. 139)

Nas falas seguintes de Algernon, o tradutor mantém a mesma estrutura para suas interrogações. Essas falas são dirigidas a John e dizem respeito aos dias em que as personagens não se viram.

“ALGERNON. (...) Where have you been since last Thursday?” (p. 117)

“ALG. (...) Onde tem andado você desde quinta-feira?” (p. 140)

“ALGERNON. Got nice neighbours in your part of Shropshire?” (p. 117)

“ALG. Tem você encontrado vizinhos agradáveis em suas terras do Shropshire?” (p. 140)

E, na mesma página, tentando fugir do interrogatório de Algernon, John vê a mesa arrumada e pergunta:

“JACK. (...) Who is coming for tea?” (p. 117)

“JOÃO. (...) Quem está você esperando?” (p. 140)

Nas duas primeiras páginas da tradução, encontramos quatro exemplos desse tipo de inversão. Nessas duas páginas existem onze perguntas, mas o sujeito é omitido em todas as perguntas com a exceção de cinco, ou seja, apenas uma das perguntas coloca o sujeito antes do verbo na pergunta. A utilização dessa técnica para a montagem da frase não favorece o espectador, acostumado a ouvir e a ler perguntas em outra ordem. Todas as falas apresentadas soariam mais naturais sem a utilização dos pronomes pessoais, pois elas eram dirigidas à única pessoa em cena além do emissor da fala.

Além das inversões entre sujeito e verbo nas frases interrogativas, pode-se encontrar outra estranheza quanto aos verbos: a utilização de estruturas do português europeu. O exemplo apresentado a seguir peca, também, no uso da preposição pedida pelo verbo. O texto original em inglês pede o uso do *-ing* após composições como “any/no use” (SWAN, 1997, p. 279). Oscar Mendes optou por utilizar a estrutura “estar a” do português europeu ao invés de algo mais informal, como no original. Vejamos o trecho.

“ALGERNON. Oh! There is no use speculating on that subject.” (p. 118)

“ALG. Oh, não adianta estar a refletir neste assunto.” (p. 141)

Mesmo que a peça tenha sido ambientada em 1895, esta estrutura frasal não leva o espectador/leitor a ligar a fala ao português brasileiro arcaico, mas, sim, à fala da comunidade portuguesa. Sua utilização parece visar à utilização da tradução em ambos países pela editora. O uso da preposição “em” com o verbo “refletir” não é muito comum para significar “a respeito de”. Ela está ligada à reprodução de uma imagem (uma imagem reflete em um espelho ou em uma superfície espelhada) ou com a consequência de uma ação (como em “a crise norte-americana refletiu em novo aumento na cotação do dólar”), nunca com a ação de pensar. A preposição mais apropriada seria “sobre”.

Ainda sobre usos não convencionais, há certas falas em que os verbos são conjugados em tempos diferentes dos utilizados cotidianamente, principalmente quando conjugados no subjuntivo. Vejamos o trecho do segundo ato em que Miss Prism recebe a notícia da morte de Ernest, no original e em tradução:

“CHASUBLE. Your brother Ernest dead?
 JACK. Quite dead.
 MISS PRISM. What a lesson for him! I trust he will profit by it.” (p. 149)

“CHA. Seu irmão Prudente morreu?
 João. Completamente.
 SRT^a PRI. Que lição para ele! Espero que tirará proveito dela..” (p. 162)

Ainda que no texto original apareça o futuro (will), a construção “espero que” já deixa subentendido que a seqüência da frase se refere a um porvir. A conjugação mais aceitável do verbo ‘tirar’ naquela construção seria “tire”. A opção por esse tipo de tradução pode distanciar o texto original do leitor, principalmente por dar à peça uma aparência frasal pouco condizente com o original, como aconteceu com a tradução de Oscar Mendes.

Além das relações que foram estabelecidas entre as palavras, as relações que se estabeleceram entre as personagens também merecem destaque na tradução de Oscar Mendes. Os pronomes de tratamento seguiram as indicações do texto original, respeitando as formas brasileiras de tratamento. Em alguns momentos, a forma de tratamento mais utilizada na peça – you – sofreu modificação a fim de que se adaptasse às formas de tratamento brasileiras. Embora essas mudanças tenham sido realizadas, elas não seguiram uma regra rígida de uso [ver 3.2, página 88]. No segundo ato, na mesma página, Cecília se refere a Algernon utilizando duas formas de tratamento diferentes.

“CECILY. Oh, I merely came back to water the roses. I thought you were with Uncle Jack.” (p. 155)
 “CEC. Oh! Só voltei para regar as rosas. Pensei que o senhor estivesse com o Tio João.” (p. 166)

Após algumas falas, Cecily muda a forma de tratamento para algo bem menos formal.

“Cecily. (...) When it appears in volume form I hope you will order a copy.” (p. 156)

“Cec. (...) Quando aparecer em volume, espero que você encomendará um exemplar.” (p. 166)

Embora Cecily titubeie nas formas de tratamento para se referir a Algernon, ele mantém sempre um mesmo padrão para se referir a Cecily: você.

O pronome “you” pode significar tanto uma pessoa do singular quanto uma pessoa do plural. A tradução de Oscar Mendes não levou essa possibilidade em consideração, traduzindo “you” sempre por uma pessoa do singular, na forma do pronome pessoal “você” ou dos pronomes de tratamento “o senhor/a senhora”. Essa troca se dá claramente no trecho em que Algernon encontra uma desculpa para não participar da recepção que sua tia ofereceria naquela noite.

“ALGERNON. I am afraid, Aunt Augusta, I shall have to give up the pleasure of dining with you to-night after all.” (p. 126)

“ALG. Receio, Tia Augusta, ter de renunciar ao prazer de jantar hoje com a senhora.” (p. 146)

Levando em consideração o texto que sucede a fala de Algernon, tem-se a certeza de que o referido jantar acolherá muito mais pessoas. Nesse caso, Algernon estaria, também, renunciando ao prazer de jantar com todas as pessoas presentes no jantar e não com a tia apenas.

Mais perceptível do que a tradução dos pronomes é a tradução dos nomes próprios das personagens. Na tradução de Oscar Mendes temos nove personagens em cena e duas personagens “virtuais” – Ernest e Bunbury, no original em inglês. O nome da grande maioria das personagens não foi alterado com a tradução. As exceções foram feitas aos nomes cujas traduções eram consagradas em língua portuguesa, como é o caso de Cecily e de John. O tradutor escolheu os nomes Cecília e João, respectivamente, para essas personagens como uma opção natural entre os nomes possíveis no Brasil.

A questão principal na tradução dos nomes é a do nome da “personagem” Ernest. Na nota preliminar à tradução, encontramos a explicação dada para a sua escolha.

O próprio título é um jogo de palavras, entre o nome Earnest [*sic*] (Ernesto) e o adjetivo *earnest*, sério, grave, importante, formal. Traduzindo para o português a peça, o poeta Guilherme de Almeida achou uma solução para o trocadilho, com o nome próprio Prudente e o adjetivo prudente, solução que, data vênica, aqui também adotamos. (p. 137)

Essa opção por “Prudente”, seguindo a sugestão de Guilherme de Almeida, acabaria por tornar-se a opção mais aceita no Brasil, sendo amplamente difundida. Quanto a Bunbury, seu nome foi apenas adaptado às normas do português brasileiro. Na adaptação do nome, foi trocado o “n” pelo “m”, surgindo Bumbury.

Como no original a palavra “bunbury” serviu para a criação de outros termos relacionados ao personagem inventado por Algernon, o tradutor criou também uma série de termos para expressá-los. Além de um nome próprio, bunbury é utilizado, também, para significar toda a ação de se fazer passar por outra pessoa. Então, como verbo – *to bunbury* – Oscar Mendes adotou o “bumburizar” e, a partir dele, fez a conjugação nos tempos verbais pedidos pelas falas. O único desvio ocorreu quando o verbo precisou ser conjugado no gerúndio. No primeiro ato, o verbo foi conjugado como “bumburiando” e no segundo ato como “bumburizando”. O substantivo comum foi batizado de “bumburismo” e o agente da ação, “bumburista”.

Outra questão a ser analisada são as soluções encontradas para as expressões idiomáticas e provérbios utilizados na peça. O tradutor buscou interferir o menos possível nas palavras utilizadas no original, mesmo que isso significasse sacrificar o humor presente no diálogo. As duas versões do provérbio “as a man sows so let him reap” (p. 142) e “as a man sows, so shall he reap” (p. 149) foram traduzidas por “que cada qual recolha o que semeou” (p. 157) e “todo homem recolhe o que planta” (p. 162), respectivamente. Essa última opção deixa um pouco a desejar quando colocada no contexto das falas:

“CHA. Foi mencionada a causa da morte?
JOÃO: Um forte resfriado, ao que parece.

SRT^a PRIS. Todo homem recolhe o que semeia.

CHA. (*levantando a mão*). Caridade, cara Srt^a Prism, caridade! Nenhum de nós é perfeito. Eu mesmo sou particularmente suscetível a correntes de ar. O enterro realizar-se-á aqui?” (p. 162)

O provérbio utilizado encerra a noção de culpabilidade da personagem, mas não valoriza a relação criada entre o resfriado forte e as correntes de ar presentes nas falas que o antecedem e sucedem. Esse provérbio, assim como a expressão idiomática a seguir, voltará a ser analisado no item 3.3.

Já a expressão idiomática “when I see a spade I call it a spade” (p. 165) foi traduzida ao pé da letra – “quando vejo uma pá, dou-lhe o nome de pá” (p. 172) – não havendo a preocupação de buscar uma expressão dentro do repertório da língua portuguesa que coubesse no sentido buscado para a fala e trouxesse o mesmo tipo de humor apresentado no original.

Ainda que o projeto de tradução de Oscar Mendes tenha sido o de manter um distanciamento temporal entre o texto e o leitor/espectador, algumas palavras se tornaram ambíguas, pois sofreram modificações em seu uso ao longo do tempo, principalmente quando lidas na atualidade. Há dois trechos em especial em que essas ambigüidades se tornam mais evidentes.

No primeiro deles, Algernon reclama com John sobre ele agir como se já fosse casado com Gwendolen. A questão está no verbo *to be*, no original “you behave as if you were married to her already. You are not married to her already, and I don’t think you will ever be” (p. 118). A solução apresentada por Oscar Mendes foi “você procede como se já estivesse casado com ela. Não o é ainda, nem creio que jamais o esteja” (p. 141). O verbo *to be* aceita traduções como o verbo “ser” e “estar”. Ainda que o verbo “ser” seja utilizado para situações permanentes e o verbo “estar” para situações efêmeras, no português brasileiro, utilizamos a locução “ser casado”. A locução utilizada – “estar casado” – é típica da língua espanhola e no Brasil, atualmente, é uma gíria para “estar namorando”.

No segundo trecho escolhido, John tenta se justificar por possuir dois nomes dizendo:

“JACK. My dear fellow, there is nothing improbable about my explanation at all. In fact it’s perfectly ordinary.” (p. 122)

A palavra “ordinary” significa “habitual, costumeiro, medíocre, comum, ordinário”, o tradutor optou por um sinônimo – “vulgar”. A palavra “vulgar”, além de se referir ao que é comum, também está ligada a termos obscenos e de baixo calão. Ao ser transplantada para a fala da personagem, deixa a impressão de que a personagem nunca a havia contado por se tratar de uma história da qual se envergonhava por seu conteúdo obsceno.

“JOÃO. Meu caro, não há nada de inverossímil na minha explicação. Na verdade, é perfeitamente vulgar.” (p. 143)

A tradução de Oscar Mendes, certamente, não visava a encenação. A construção das frases é de difícil reprodução no palco, e o texto como um todo se apresenta como algo arcaico e pouco atraente ao leitor atual. O mérito do tradutor está em fazer seu texto o mais colado ao original até o presente. Ainda que Oscar Mendes tenha se furtado de apresentar soluções mais interessantes em muitos pontos da peça, o público tem um texto muito elegante, sendo um reflexo direto do original.

2.2 A tradução de Guilherme de Almeida

A tradução de Guilherme de Almeida parece ser a mais bem aceita entre as traduções de *The Importance of Being Earnest*, principalmente por ter “resolvido” a questão do trocadilho entre as palavras “earnest” e “Ernest”. Essa tradução, historicamente creditada apenas a Guilherme de Almeida, foi, na verdade, realizada a quatro mãos. O co-tradutor, Werner J. Loewenberg, havia sido relegado à posição inferior antes mesmo de a tradução ser editada. No prefácio, escrito por Décio de Almeida Prado em novembro de 1960, descobrimos que “se alguém tinha a obrigação moral – moralidade artística, claro está – de traduzir Oscar Wilde, era certamente Guilherme de Almeida” (p. 13). Neste ponto, abre-se uma nota de rodapé a fim de esclarecer a posição do co-tradutor dentro do processo

tradutório: “conheço suficientemente Werner Loewenberg para saber que ele me perdoará se seu nome, ofuscado pelos de Oscar Wilde e Guilherme de Almeida, pouco aparecer neste prefácio” (p. 13). Cabe dizer que seu nome não só foi ofuscado pelos demais como essa foi a única citação que recebeu no prefácio. Relegado a uma nota de rodapé, pouco mais se sabe a respeito de sua biografia além de que tivesse colaborado em outros trabalhos de menor visibilidade. O mesmo não acontece com seu parceiro de trabalho.

Guilherme de Almeida nasceu Guilherme de Andrade e Almeida no dia 24 de julho de 1890, em Campinas. Trabalhou como advogado e jornalista. Publicou ensaios, poemas e traduções. Suas obras contabilizam 24 livros de poesia, 4 peças de teatro – sendo duas em colaboração com Oswald de Andrade – 12 livros em prosa – teses, ensaios e conferências – e 10 textos infantis. Entre suas traduções encontramos 10 livros de poesia e 8 peças de teatro. Suas traduções são feitas, principalmente, a partir do francês como “As Flores do Mal”, de Charles Baudelaire, e a peça “Entre quatro paredes”, de Jean-Paul Sartre. Guilherme de Almeida foi, também, responsável pela divulgação dos poemas Hai-Kai no Brasil. Faleceu em 11 de julho de 1969, em São Paulo.

A edição da tradução utilizada neste trabalho foi a da editora Civilização Brasileira, de 2005. Apesar de ser uma edição bastante recente, a página de dados bibliográficos anuncia o copyright da tradução como sendo de 1960. Percebe-se, no entanto, que a reforma ortográfica ocorrida em 1971 foi respeitada, embora não tenha sido citada tal revisão.

Diferentemente do texto apresentado por Oscar Mendes, a tradução de Guilherme de Almeida e Werner J. Loewenberg parece mais apropriada aos palcos, uma vez que a linguagem utilizada é mais dinâmica e menos truncada. Percebe-se que foi realizado um trabalho visando a um objetivo específico, além da simples leitura, pois o texto final apresenta muitas diferenças em relação ao texto de partida. Além de alguns arcaísmos e empregos não usuais de preposições, os tradutores optaram por omitir alguns trechos das falas, modificar termos, suavizar palavras que não eram politicamente corretas e criar situações e falas inexistentes no original.

A tradução privilegiou termos coloquiais em detrimento daqueles mais rebuscados, permitindo uma fluidez maior às falas e um ritmo mais natural aos diálogos. O texto poderia ser utilizado nos dias de hoje, após alguns ajustes de vocabulário. Os arcaísmos presentes na tradução derivam da proposta de uso de uma linguagem mais coloquial, e reflete as gírias e expressões em uso no início da década de sessenta. Vejamos duas dessas ocasiões.

A fim de se livrar de um compromisso que Algernon o obrigava a assumir – levá-lo para jantar para dar detalhes sobre “Bunbury” – John diz pretender livrar-se de Ernest. No original, lemos “Cecily is a little too much interested in him. It is rather a bore. So I am going to get rid of Ernest” (p. 124). A frase “it is rather a bore” foi traduzida por “É uma maçada” (p. 29). Além do arcaísmo, a frase já produzia à época do lançamento a cacofonia “mama” na junção sonora de “uma” e “maçada” no momento da fala. Mais adiante, no final do primeiro ato, John faz o seguinte comentário a respeito de Gwendolen:

“JOHN. There’s a sensible, intellectual girl!” (p. 140)

Apesar de parecer uma frase de tradução simples, os tradutores optaram pela utilização de uma gíria da época para o termo “girl”. Assim, a tradução traz a texto:

“JOÃO. Isto é que é uma pequena sensata. Intelectual!” (p. 45)

As palavras “maçada” e “pequena” são bastante datadas e não sobreviveram à prova do tempo. A manutenção dessas palavras em uma edição de 2005 confere à linguagem da personagem um tom desatualizado, pouco condizente com o restante de suas falas. Mas, provavelmente, quando foram proferidas nos anos 60, não causaram qualquer tipo de estranhamento, pelo contrário, devem ter soado muito naturais e contemporâneas.

Além de alguns arcaísmos, a tradução, lida nos dias de hoje, também apresenta palavras que perderam seu uso na fala cotidiana, como é o exemplo de “solicitadores”. Ainda que essa palavra proporcione o entendimento de que se trata de alguém que solicita

algo, principalmente dentro do contexto em que aparece, ela não é utilizada com a significação pretendida pela personagem. Vejamos o trecho:

“JOÃO. Os solicitadores da família de Miss Cardew são os senhores Markby, Markby e Markby.³⁹” (p. 35)

Na Inglaterra, os solicitadores são os advogados que preparam documentos legais, como no assessoramento a clientes em questões legais como venda de terras etc. No Brasil, o solicitador é o estudante de direito que, em seu último ano de estudos, têm permissão para fazer solicitações e promover o andamento de questões forenses, embora limitados por certas restrições expressas nas leis que os regem. O escritório de advocacia Markby, Markby e Makby, segundo as personagens da peça, tem grande prestígio como profissionais, logo, não poderiam ser denominados como solicitadores. Além disso, o status representado pela família Cardew não trabalharia com profissionais que não representassem o que de melhor havia. Em busca pela internet, descobri que em Portugal o termo “solicitadores” é utilizado conforme a tradução de Guilherme de Almeida e Werner Loewenberg, existindo, inclusive, uma câmara de solicitadores. Outra palavra que perdeu sua força de comunicação foi “envidar”. Dificilmente essa palavra seria proferida durante uma conversa atualmente. A palavra foi utilizada quando John pede um conselho para que possa reunir as características necessárias para se casar com Gwendolen. As palavras de Lady Bracknell foram:

“LADY BRACKNELL. Seriamente, sr. Worthing, eu lhe aconselharia tratar, quanto antes, de adquirir alguns parentes, e a envidar todos os esforços para, de qualquer modo, apresentar um pai ou pelo menos uma mãe, antes do fim da temporada.⁴⁰” (p. 40)

Além dos arcaísmos, há, ainda, mais dois trechos que causariam estranheza ao espectador atual. O primeiro deles é a utilização de um estrangeirismo. Na cena, Algernon pede que Lane traga a cigarreira que a personagem John havia esquecido no “smoking-

³⁹ JOHN. Miss Cardew's family solicitors are Messrs Markby, Markby, and Markby. (p. 178)

⁴⁰ LADY BRACKNELL. I would strongly advise you, Mr. Worthing, to try and acquire some relations as soon as possible, and make a definite effort to produce at any rate one parent, of either sex, before the season is quite over. (p. 135)

room” uma semana antes. Esse “smoking-room” é um aposento da casa no qual os convidados se sentam após o jantar para fumar e conversar. No Brasil, esse aposento não é mais comum nas residências, mas, tendo sido no passado, recebeu um nome em francês: *fumoir*. É essa palavra que foi utilizada pelos tradutores na fala. A opção por um estrangeirismo inexistente no original nos aponta a pretensão dos tradutores em demonstrar um certo status das personagens. A fala aparece como segue.

“ALGERNON. Traga-me a cigarreira que o sr. Worthing deixou no *fumoir* a última vez que jantou aqui⁴¹.” (p. 25)

A sonoridade da palavra não faz qualquer menção a um lugar em língua portuguesa na atualidade. A tradução literal do termo seria mais eficiente quando pensamos na durabilidade da tradução. Além disso, evitaria o uso de um estrangeirismo. O uso de estrangeirismos no Brasil vem recebendo atenção especial atualmente, sendo, inclusive, alvo de projetos de lei na Câmara dos Deputados.

Um segundo trecho da tradução de Guilherme de Almeida e Werner J. Loewenberg causa estranhamento devido à dubiedade provocada pela pequena modificação feita no texto. Na cena em questão, Lane conversa com Algernon sobre casamento e fala de suas experiências matrimoniais. Vejamos a fala da personagem nas duas línguas:

“LANE. (...) I have only been married once. That was in consequence of a misunderstanding between myself and a young woman.” (p. 116)

“LANE. (...) Só me casei uma vez. E isso em conseqüência de um mal-entendido entre mim e uma pessoa mais jovem.” (p. 22)

“Young woman” foi traduzido por “uma pessoa mais jovem”. Atualmente, e sobre esse tema, quando se omite o sexo da pessoa em uma fala, significa que se trata de uma pessoa do mesmo sexo. A frase “só me casei uma vez” não garante que o casamento tenha sido com uma mulher, pois o verbo “casar”, atualmente, é utilizado para designar qualquer tipo de relacionamento estável, não implicando, necessariamente, uma cerimônia civil ou

⁴¹ Algernon. Bring me that cigarette case Mr. Worthing left in the smoking-room the last time he dined here. (p. 119)

religiosa. Ainda que seja uma dubiedade sutil, ela não passaria despercebida pelos leitores do autor que conhecem sua biografia, levantando uma discussão não-proposta no original.

Na tradução, houve ainda um pequeno engano que modifica totalmente o significado da situação. Cecily informa a Algernon sobre o noivado. Ele, que nada sabia, pergunta quando ocorreu. Vejamos a fala de Cecily nas duas línguas.

“CECILY. On the 14th of February last.” (p. 158)

“CECÍLIA. No dia 4 de fevereiro.” (p. 63)

O dia 14 de fevereiro (Valentine’s Day) equivale ao 12 de junho (Dia dos Namorados) no Brasil; portanto, não poderia haver data mais romântica para que o noivado ocorresse. A troca da data se justificaria caso os tradutores optassem pelo 12 de junho, data em que acontecem muitos noivados no Brasil. Ainda que pudesse ter ocorrido um erro de impressão, essa data é reiterada por Cecily duas páginas adiante.

“CECÍLIA. Mas estamos noivos desde o dia 4 de fevereiro e só hoje nos encontramos.”⁴² (p. 65)

A mudança da data não foi a única modificação presente no texto de Guilherme de Almeida e Werner J. Loewenberg. Houve modificação em três outros termos-chave para o humor das falas. No primeiro trecho, John reclama da postura adotada por Lady Bracknell em seu questionamento sobre as condições da personagem para se tornar marido de Gwendolen. Comparemos a fala nas línguas de partida e de chegada.

“JACK. (...) Never met such a Gorgon... I don’t really know what a Gorgon is like, but I am quite sure that Lady Bracknell is one. In any case, she is a monster, without being a myth, which is rather unfair.” (p. 135)

“JOÃO. (...) Nunca vi tamanha megera. Não sei muito bem como é uma megera, mas tenho certeza de que Lady Bracknell é uma delas. Seja como for, é um monstro sem ser mito – o que não é justo...” (p. 40)

⁴² CECILY. Considering that we have been engaged since February the 14th, and that I only met you to-day for the first time, I think it is rather hard that you should leave me for so long period as half an hour. (p. 160)

Apesar de Jack afirmar, em inglês, não saber como é uma górgona, sua fala nos informa que é um monstro mitológico. A troca de “górgona” por “megera” torna a palavra mais plausível para o público brasileiro, pois “megera” é um termo popularmente empregado para designar uma sogra detestada pelo genro. “Megera” é, também, um ser mitológico. A palavra megera vem de Megaera, que é uma das três fúrias⁴³.

A segunda mudança marcante foi o motivo da morte de Ernest. No original, Algernon sugere “you had much better say a severe chill” (p. 137) após John afirmar que “mataria” Ernest alegando uma apoplexia. Na tradução, a apoplexia volta a ser mencionada, mas a sugestão de Algernon não é a mesma.

“ALGERNON. Sim, mas é hereditária, meu caro. É melhor inventar uma boa pneumonia.” (p. 42)

A tradução escolhida é perfeitamente justificável e se ajusta muito bem à situação em que é inserida. No entanto, os tradutores parecem ter esquecido da solução encontrada e, no momento de comunicar a morte, a fala de John não se refere mais à pneumonia.

“JOÃO. Ao que parece, um forte resfriado⁴⁴.” (p. 55)

Para o público moderno, a pneumonia parece um motivo muito mais plausível para a morte do que um resfriado forte, embora muita gente tenha morrido em consequência de gripes na história da Europa. A manutenção do resfriado, e a aceitação desse resfriado como a causa da morte pelas personagens, oferece mais humor ao texto do que a pneumonia, utilizada a princípio e abandonada nas falas seguintes.

A última modificação interessante diz respeito aos alimentos ingeridos por Algernon. Depois de terem sido descobertos por Gwendolen e Cecily, Algernon e John começam a discutir a situação. Nervoso, Algernon passa a comer, alegando ser a única coisa que o acalma. No original, John reclama de sua calma dizendo:

⁴³ As outras duas são Alecto e Tisifone.

⁴⁴ JACK. A severe chill, it seems. (p. 149)

“JACK. How can you sit there, calmly eating muffins, when we are in this horrible trouble, I can’t make out. You seem to me to be perfectly heartless.” (p. 171)

Certamente, os *muffins* não eram tão comuns no mercado brasileiro como o são atualmente. Por esse motivo, os tradutores optaram por utilizar um alimento que se parecesse um pouco com um *muffin*: um bolinho individual pequeno. Embora houvesse a opção pelo “bolo inglês”, a escolha da tradução recaiu sobre o “sonho”. A fala acima foi, então, traduzida por:

“JOÃO. Não entendo como é que você pode estar aí, sossegado, comendo sonhos, quando estamos metidos numa horrível embrulhada como esta. Você me parece inteiramente insensível.” (p. 75)

Essas modificações visavam ao melhor entendimento do texto por parte do público brasileiro. Com esse mesmo intuito, talvez, tenham sido feitos os acréscimos e as reduções que a tradução apresenta quando comparada ao texto original. Os acréscimos aconteceram em dois momentos distintos: quando havia enumerações e para expressar em palavras as ações presentes nos parênteses.

Algumas das enumerações constantes no original são bastante longas. No primeiro acréscimo feito, a personagem pede que Lane arrume suas malas para mais um “Bunbury”. Comparemos os textos:

“ALGERNON. I shall probably not be back till Monday. You can put up my dress clothes, my smoking jacket and all the Bunbury suits...” (p. 140)

“ALGERNON. Provavelmente, não estarei de volta antes de segunda-feira. Ponha na mala o smoking e essas outras coisas de cerimônia que costumo levar quando vou visitar o Bunbury.” (p. 45)

O público brasileiro consegue supor que “essas outras coisas de cerimônia” sejam as roupas citadas no original. Os “Bunbury suits” levam a crer que as roupas sejam sempre as mesmas – “que costumo levar” –, mas o final da frase era desnecessário. Além de “vou visitar o Bunbury” ter sido a última fala de Algernon antes dessa, acrescentá-la é tirar a suspensão da fala invocada pelas reticências.

Avançando um pouco no texto, temos uma enumeração dos registros de Cecily. No original, os componentes da lista são: “certificates of Miss Cardew’s birth, baptism, whooping cough, registration, vaccination, confirmation, and the measles; both the German and the English variety” (p. 178). Na tradução, a lista parece ter mudado um pouco.

“JOÃO. (...) a certidão de nascimento, atestados de vacina, de coqueluche, de sarampo, de catapora, de caxumba, e crisma, de batismo e, não tardará muito, também de casamento de Miss Cardew.” (p. 83)

As “variedades alemã e inglesa” deram lugar à certidão de casamento. A iminente inclusão da certidão de casamento causa muita estranheza, pois a personagem deixa muito clara sua intenção de não permitir o casamento de Cecily: “Desculpe Lady Bracknell, mas esse casamento depende do meu consentimento (...) e não darei jamais esse consentimento.” (p. 85). “Não tardará muito” e “jamais” marcam tempos tão distintos, e a discussão em torno do tema era tão acirrada, que não se poderia supor a mudança de idéia da personagem na mesma conversa, duas páginas adiante.

Além dos acréscimos de texto, houve também acréscimos de fala. O acréscimo tomado como exemplo aparece para reforçar as indicações de movimentação e trazer um tom infantil – as duas personagens decidem falar ao mesmo tempo para não precisar decidir quem falaria primeiro – ainda maior à situação apresentada no original. Comparemos as duas situações.

“GWENDOLEN. (...) Will you take the time from me?
CECILY. Certainly.
(GWENDOLEN beats time with uplifted finger.)” (p. 175)

“GWENDOLEN. (...) Quer que eu dê o sinal?
CECÍLIA. Vamos! Um, dois, três!
GWENDOLEN *marca o compasso com o dedo erguido.*” (p. 80)

Ainda que a tradução da primeira frase não corresponda ao texto original, a contagem de Cecília não foi prevista por Oscar Wilde. A fala foi produzida para contrapor a pergunta de Gwendolen e se adiantar ao sinal que seria dado, causando humor. A proposta

de Wilde era criar humor a partir da proposta de as personagens falarem ao mesmo tempo e da forma como as personagens resolveram o problema de ritmo, com Gwendolen regendo a fala. Provocar o riso uma fala antes, pode fazer com que o público perca a fala seguinte, na qual o autor depositava o humor originalmente. Dois momentos de riso tão próximos acabaram prejudicando um deles: o do original.

Além dos acréscimos, a tradução de Guilherme de Almeida e de Werner J. Loewenberg também omitiu trechos que, talvez, parecessem dispensáveis para o público brasileiro. Coincidentemente, as partes das falas omitidas eram sempre as da personagem Cecily. Vejamos dois exemplos. No primeiro deles, Cecily discute com Miss Prism sobre o que deve anotar em seu diário e o que deve ser guardado na memória. Seu argumento final, em inglês, anuncia que ela “believe(s) that Memory is responsible for nearly all the three-volume novels that Mudie sends us” (p. 143). Mudie é um substantivo próprio que não havia sido mencionado antes e nem o será além dessa fala. Não há qualquer indicação de que Mudie seja uma pessoa ou uma instituição. A situação foi resolvida pela mera omissão desse substantivo na tradução.

“CECÍLIA. (...) Acho que a memória é responsável por quase todos os romances em três volumes.” (p. 48)

Além desse pequeno trecho, também foi omitida uma fala completa da personagem. Na cena, Cecily anotava em seu diário as declarações de Algernon quando pede que, ao invés de falar, ele lhe ditasse para que as palavras ficassem registradas com precisão. Algernon, assustado com a situação, se engasga e limpa a garganta. Vejamos a passagem no original.

“CECILY. (...) You can go on. I am quite ready for me.
 ALGERNON (*somewhat taken aback*). Ahem! Ahem!
 CECILY. Oh, don’t cough, Ernest. When one is dictating one should speak fluently and not cough. Besides, I don’t know how to spell a cough. (*Writes as ALGERNON speaks.*)
 ALGERNON (*speaking very rapidly*). Cecily, ever since I first looked upon your wonderful and incomparable beauty, I have dared to love you wildly, passionately, devotedly, hopelessly” (p. 156)

“CECÍLIA. (...) Continue a ditar! Quero mais!

ALGERNON (*Um tanto surpreso*). Ahem! Ahem! (*Tosse*) Cecília, desde que pela primeira vez contemplei a sua maravilhosa beleza, ousei amá-la loucamente, apaixonadamente, devotadamente, desesperadamente.” (p. 62)

A omissão da fala da personagem retira, novamente, a oportunidade de humor proposta pelo autor. Ainda que as omissões e os acréscimos de textos tenham contribuído criativamente com a peça, os tradutores não ousaram tanto quando se deparavam com o neologismo “Bunbury” e seus derivados. A primeira observação digna de nota trata da grafia da palavra. Os tradutores optaram por não adaptar a grafia da palavra à norma da língua portuguesa, mantendo o “n” antes do “b”. A partir dessa decisão, se formaram as palavras “bunburista”, “bunburismo” e o verbo “bunburizar”. No entanto, o verbo “bunburizar” foi utilizado apenas no infinitivo. Quando havia necessidade de conjugar o verbo “bunburizar”, os tradutores utilizavam outros recursos, como parafrasear o verbo.

“ALGERNON. I suspected that, my dear fellow! I have bunburied all over Shropshire on two separate occasions.” (p. 122)

“ALGERNON. Já desconfiava, meu caro! Por mais de uma vez andei rondando por Shropshire de ponta a ponta.” (p. 28)

Além de não utilizar o neologismo – que é uma das marcas do texto – a locução “andei rondando” perde muito do conteúdo do original. “Bunbury” significa muito mais do que “andar rondando”; é preciso que a personagem esteja se fazendo passar por outra e minta a respeito de sua vida de forma a não dar pista alguma de sua real condição. No segundo ato, esse problema foi resolvido utilizando “bunbury” como nome próprio, aproveitando-se de que há uma “personagem” com esse nome.

“ALGERNON. (...) But I must see her before I go, and make arrangements for another Bunbury. Ah, there she is.” (p. 155)

“ALGERNON. (...) Mas antes tenho que me despedir dela e providenciar outra visita a Bunbury. Oh! Olá! Cecília!” (p. 60)

Aqui, os tradutores tinham um segundo substantivo para a ação de “bunburizar”⁴⁵, mas preferiram utilizar a “visita a Bunbury” sempre que ele aparecia. Há, também, um terceiro substantivo: “bunburying”, utilizado na fala de John: “This Bunburying, as you call it, has not been a great success for you” (p. 155). A solução apresentada para o substantivo é a mesma: “Desta vez a sua habitual visita ao Bunbury não deu certo” (p. 60).

Assim como “Bunbury” manteve seu nome como no original, o mesmo aconteceu com as demais personagens, com exceção dos que tivessem um nome de contrapartida em língua portuguesa, como o de John (João) e de Cecily (Cecília). Esses nomes trouxeram consigo seus títulos, ou seja, as formas de tratamento “Lady”, “Lord” e “Miss” que antecedem alguns nomes, permaneceram inalterados. Apenas o “Mr.” foi transformado em “sr.”. Ainda com respeito às formas de tratamento, as personagens têm um tratamento bastante linear: os mais novos tratam os mais velhos por “o senhor/ a senhora”, e o mesmo acontece com os níveis de hierarquia. As personagens da mesma idade e da mesma classe social se tratam por você ou por um título e nome. A única exceção é a mistura realizada por John que, às vezes, se dirige à Gwendolen por “a senhora” e, às vezes, por “você”.

Apesar de a tradução de Guilherme de Almeida e Werner J. Loewenberg diferir muito do original em certos trechos e conter alguns arcaísmos, ela funciona bem quando lida e acredito que funcione bem no palco. A escolha pelo nome “Prudente” para substituir “Ernest” não foi defendida no prefácio, único texto além da tradução. Essa escolha parece ter recebido algum apoio da comunidade acadêmica, pois a peça é conhecida por essa solução. Solução essa que vem sendo reproduzida ao longo dos anos⁴⁶.

2.3 A nova tradução

Ainda que se saiba da antecedência da tradução de Guilherme de Almeida e Werner J. Loewenberg, seu texto, assim como o de Oscar Mendes, apresentados neste capítulo, foram tratados como traduções, pois, além da questão do título e do nome de Ernest, os dois

⁴⁵ O primeiro foi “bunburismo” derivado de “bunburism”.

⁴⁶ A única exceção aconteceu recentemente, quando a peça foi encenada sob o título de “A Importância de Ser Fiel”. Esse título é o mesmo utilizado atualmente na Itália.

textos diferem bastante, apesar de terem sido produzidos mais ou menos na mesma época. Isso acontece porque parecem diferir quanto seu objetivo de recepção.

Quanto mais preciso for o objetivo específico de recepção do texto, mais a estratégia de tradução se distancia daquela da tradução literária. O oposto também é verdade: quanto maior independência tenha uma retradução enquanto texto escrito, maior a probabilidade de ela seguir a prática da tradução literária⁴⁷. (AALTONEN, 2003, p. 141)

Esse foi o caso das traduções apresentadas. A de Oscar Mendes tinha uma preocupação maior com a precisão das palavras utilizadas no original e seu transporte para a língua de chegada. A de Guilherme de Almeida e Werner J. Loewenberg estava mais preocupada com a recepção. Segundo Gambier *apud* Koskinen e Paloposki (2003, p. 21), essa característica é típica das primeiras traduções, pois elas tendem a reduzir as diferenças entre as duas culturas em favor da de chegada. Já a retradução, sob essa perspectiva, seria um retorno ao texto de partida, pois ela se aproxima mais do original do que as primeiras traduções. Embora seja claro o envelhecimento das traduções devido ao fato de a linguagem estar sempre em evolução, algumas editoras preferem reciclar suas traduções ao invés de encomendar retraduições. Infelizmente, esse foi o caso dos dois textos analisados aqui. Aaltonen acredita que “a durabilidade de uma retradução é, provavelmente, longa⁴⁸” (2003, p. 151) apesar de trazer mais estranhamentos do que a primeira tradução. Essa longevidade se daria porque o público já teve um primeiro contato com a obra e está mais preparado para “aceitar o outro” daquela obra.

Além do envelhecimento da linguagem adotada na tradução, uma retradução também é feita devido à insatisfação com a estratégia de tradução e suas impropriedades. A opção pela retradução de uma obra, segundo Meschonnic (1999, p. 436), é uma crítica à tradução anterior, pois significa discordar do que foi feito e da ideologia por trás da tradução, do tradutor ou da editora. Muitas vezes, essa ideologia não é algo proposital, mas parte integrante do momento histórico em que o texto foi traduzido. Na peça de Wilde, temos uma crítica ao Socialismo. Ambas traduções analisadas foram realizadas pouco antes

⁴⁷ The more closely a text can be targeted at a particular reception, the further away the translation strategy moves from that of literary translation. The opposite is also true: the more independence a retranslation has as a written text the more likely it is to follow the praxis in literary translation.

⁴⁸ The life span of a retranslation is likely to be long.

do Regime Militar, ou seja, época em que rondava o “fantasma” de uma revolução socialista. Fosse outra a “ideologia” do texto, provavelmente os tradutores e as editoras teriam que “se explicar” e, talvez, modificar a tradução para satisfazer a ideologia vigente ou banir o texto do país durante o período de governo militar.

Refletindo sobre os princípios de uma retradução das poesias de John Donne, Berman diz ter descoberto dois caminhos: “o primeiro consiste em se apoiar sobre qualquer tradução bem-sucedida” e o segundo, em “recomeçar uma discussão sobre a tradução poética dos poetas da tradição do ponto onde parou⁴⁹” (1995, p. 191).

Ainda que a tradução apresentada em anexo não seja de todo uma retradução, pois apresenta o texto sem as adaptações feitas para a representação original, e é, por isso, inédito no país, o texto foi tratado como tal por sua história já ser de conhecimento do público.

Quanto aos dois caminhos apontados por Berman para se realizar uma retradução, não pude utilizar as demais traduções, pois elas têm originais um pouco diferentes daquele que usei. Então, optei por retomar a discussão sobre pontos específicos da tradução de textos para teatro, tendo sempre em vista as necessidades apresentadas pela peça em questão. Esses pontos são discutidos no capítulo 3.

Diferentemente das demais traduções, a nova tradução não pretende “atualizar” a linguagem, mas, sim, neutralizá-la o mais possível em relação ao tempo. Ou seja, a retradução pretende utilizar termos que minimizem a filiação do texto a qualquer época específica, eliminando marcas ideológicas muito acentuadas. Esse procedimento tem a finalidade de tornar o texto mais longo, uma vez que a perenidade é quase impossível. Como o texto original utilizado por mim não foi encenado nos palcos da Inglaterra, não tenho a pretensão de que o seja no Brasil. Assim, a tradução estará mais próxima da tradução literária, como costuma acontecer com as retraduições.

⁴⁹ Le premier consiste à s'appuyer sur les quelques traductions réussies (...) le second à reprendre la discussion sur la traduction poétique des poètes de la tradition là où nous l'avons laissée.

Antes de passarmos para a discussão dos procedimentos utilizados na retradução, gostaria de propor uma comparação de trechos das três traduções que não serão contemplados no próximo capítulo, mas que demonstram a evolução do texto em tradução ao longo do tempo. Os trechos escolhidos foram expressões de extrema informalidade ou situações de difícil tradução devido ao fato de o tema abordado ser desconhecido do público brasileiro ou constituir um tabu. Para facilitar a identificação dos trechos, será utilizada a seguinte legenda:

OW = original de Oscar Wilde

GW = tradução de Guilherme de Almeida e de Werner J. Loewenberg

OM = tradução de Oscar Mendes

LK = retradução apresentada em anexo

1ª Situação

No primeiro ato, John justifica sua ausência dizendo ter estado no campo. Diante dessa revelação, Algernon pergunta:

OW – What on Earth do you do there? (p. 117)

GW – Fazendo o quê? (p. 23)

OM – Fazendo o quê? (p. 140)

LK – Que diabos você faz lá? (p. 125)

As duas primeiras traduções encontraram a mesma solução. A utilização do gerúndio, nesse caso, faz parecer que Algernon está interessado em saber o que John fazia no campo durante a ausência citada no texto. Acredito que a fala de Algernon vá além. Algernon quer saber o que John faz no interior e por que vai até lá tão seguido. As falas seguintes nos revelam que Algernon já procurou por John no interior, sem encontrá-lo. A impaciência por obter uma resposta definitiva provoca o “on Earth”. Essa impaciência não é demonstrada nas duas primeiras soluções. Ainda que a última solução na seja tão concisa e seja menos coloquial do que as primeiras, ela encerra de forma mais completa o significado da fala.

2ª Situação

Ainda no primeiro ato, Algernon e John discutem sobre casamento. Á guisa de encerrar a discussão, Algernon sentencia:

OW – Oh! There is no use speculating on that subject. Divorces are made in Heaven. (p. 118)

GW – Oh! Não adianta explorar o assunto. Os divórcios são feitos no céu... (p. 24)

OM – Oh, não adianta estar a refletir neste assunto. Os divórcios são feitos no Céu... (p. 141)

LK – Ah! Não adianta especular sobre este assunto. Os divórcios são uma benção de Deus. (p. 127)

Neste trecho, foram propostas três soluções diferentes. O “oh!” que inicia a frase foi mantido nas duas primeiras traduções e modificado na última. Essa modificação foi feita, pois o “Oh” não é tão utilizado no Brasil quanto na Inglaterra. A interjeição é mais utilizada em português brasileiro como uma resposta jocosa à reclamação que alguém faz por ter feito algo ao qual não estava acostumado ou não estava previsto, mas que é algo bastante corriqueiro. A interjeição “Ah!”, além de mais utilizada no português brasileiro, soa como um desdém à fala anterior, confirmada pela frase seguinte. O verbo “speculating” foi traduzido de três formas diferentes. Todas as três satisfazem o original em maior ou menor grau, embora a solução apresentada por OM pareça mais adequada ao português europeu.

A frase “divorces are made in heaven” foi traduzida de forma muito colada ao original nas duas primeiras traduções: “os divórcios são feitos no céu”. “Divorces are made in Heaven” é uma frase bastante comum na Inglaterra, mas inexistente como expressão idiomática fixa no português brasileiro. A modificação proposta em LK busca privilegiar a noção de “divindade” dos divórcios a partir de uma locução existente e largamente utilizada pelos falantes da cultura de chegada: “são uma benção de Deus”.

3ª Situação

John inicia seu discurso a fim de pedir Gwendolen em casamento. Ao declarar sua admiração pela personagem, John se atrapalha um pouco e produz uma fala repetitiva e sem conteúdo.

- OW – Miss Fairfax, ever since I met you I have admired you more than any girl... I have ever met since... I met you. (p. 128)
- GW – Miss Fairfax, desde que a vi pela primeira vez, tive a impressão... de que era a primeira vez que a via... desde que a vi. (p. 33)
- OM – Srt^a Fairfax, desde que a conheci tenho-a admirado mais do que a qualquer garota... desde que a conheci... a conheci. (p. 147)
- LK – Srta. Fairfax, desde que a conheci tenho-a admirado mais do que a qualquer outra garota... que conheci desde... que a conheci. (p. 138)

Novamente, são apresentadas três soluções diferentes para a frase proposta no original. Pode-se perceber que ao longo do tempo, a fala em português foi-se aproximando mais do texto original. Em GW, tradução mais afastada do original, a ênfase é dada ao momento do encontro. Em OM, tem-se a impressão de que a personagem não teve nenhuma surpresa sobre a personalidade de Gwendolen ao dizer que “desde que a conheceu, a conheceu”. O que seria dizer que a personagem é fútil, pois somos capazes de saber tudo sobre ela no exato momento em que a vemos pela primeira vez. Em LK, a ênfase recai na confusão e nervosismo da personagem em articular uma frase, tornando-a circular e vazia. Nessa situação, percebemos que o vocativo só foi traduzido a partir do OM, solução essa mantida em LK.

4ª Situação

John e Algernon discutem sobre o que deve ou não ser dito a uma garota. John acusa Algernon de não saber como se comportar com as mulheres. Diante dessa provocação, Algernon responde:

- OW – The only way to behave to a woman is to make love to her, if she is pretty, and to someone else if she is plain. (p. 137)
- GW – A única maneira de lidar com uma mulher é o amor, se ela for bonita; se não, é lidar com outra. (p. 42)
- OM – A única maneira de lidar com uma mulher é o amor, se é bonita ou amar a outra, se ela é feia. (p. 153)
- LK – O único modo de se comportar com uma mulher é flertar com ela, se for bonita, ou com uma outra se for feia. (p. 148)

À época da peça, “to make love” significava “cortejar”. As duas primeiras traduções, realizadas por volta dos anos 60, parecem carregar um certo tabu na utilização de um discurso mais direto para se referir a essa forma de assédio. Por isso, preferiram

suavizar “make love” utilizando “lidar” ou “amor”. Essas escolhas, apesar de resolverem o paralelismo da frase, podem não remeter ao tipo de envolvimento proposto pelo autor. O “cortejar” sugere uma malícia ausente no “lidar com amor”, que propõe um comportamento mais doce. Em LK, “make love” foi traduzido por “flertar”. Ainda que o termo seja pouco utilizado na fala cotidiana, foi escolhido por sua durabilidade. Os termos mais modernos “dar em cima” e “xavecar” são gírias que começaram a ser utilizadas por volta do fim dos anos 90 e que poderiam substituir o “flertar”, mas eles não se adequam à fala da personagem; e, por isso, foram descartados.

5ª Situação

Além do “what on Earth/why on Earth” (1ª situação), há um bordão utilizado por John a cada fala de Algernon considerada absurda pela personagem e que também se repete muito ao longo do texto. No trecho escolhido, Algernon dizia adorar a sensação de perigo que Bunbury lhe propiciava. Ao que John observa:

OW – Oh, that’s nonsense, Algy. You never talk anything but nonsense. (p. 141)

GW – Outra tolice, Algy. Você só diz tolices. (p. 45)

OM – Oh! Isto é tolice, Algy. Você nunca diz outra coisa senão tolices. (p. 156)

LK – Ah, que bobagem, Algy. Você nunca fala nada além de bobagem. (p. 152)

“Nonsense” foi traduzido por “tolice” em GW e OM, mas sofreu modificação em LK por “bobagem”. A troca se deu porque “bobagem” é muito mais utilizado atualmente do que “tolice”, tornando a fala mais natural. Todas as traduções mantiveram sua escolha ao longo do texto, não havendo modificações ocasionais provocadas pelas diferentes situações em que aparecem.

6ª Situação

Assim que descobriu que Cecily havia se apaixonado por Ernest devido ao seu nome, Algernon decide se batizar o mais rápido possível. No ímpeto de procurar pelo Dr. Chasuble, diz:

OW – I’ll be back in no time. (p. 160)

GW – Volto já! (p. 65)

OM – Estarei de volta agora mesmo. (p. 169)

LK – Volto num piscar de olhos. (p. 186)

A tradução de GW é a mais concisa das três e, provavelmente, a mais adaptada para o palco, embora pareça muito com as placas que aparecem nas portas das salas onde trabalha apenas uma pessoa e ela teve que sair rapidamente por algum motivo, e não com a fala natural de alguém. Parece mais natural ao ouvido “já volto”. A de OM optou por manter a estrutura com o futuro, adquirindo a forma mais literária das três soluções e a menos natural enquanto fala cotidiana. A tradução LK optou, também, pelo presente. A segunda parte da frase (“in no time”) foi resolvida de modos diferentes pelos tradutores, todas perfeitamente possíveis e adequadas. A escolha por “num piscar de olhos” ocorreu pela necessidade de colocar uma “frase feita”, pois Algernon costuma falar através de frases feitas e de maneira mais despojada.

7ª Situação

No terceiro ato, Lady Bracknell discorre sobre as possibilidades sociais de Cecily a fim de defender o casamento dessa personagem com Algernon. Diante da fala da tia, Algernon defende seu afeto para além das possibilidades sociais dizendo:

OW – (...) And I don't care twopence about social possibilities. (p. 179)

GW – (...) Pouco me importo com suas possibilidades sociais. (p. 84)

OM – (...) E não dou dois cêntimos por essas possibilidades sociais. (p. 182)

LK – (...) E não estou nem aí para as possibilidades sociais. (p. 207)

Mais uma vez, a forma despojada de Algernon se expressar possibilitou três soluções diferentes de tradução. GW traduziu “twopence” por “pouco” e preferiu definir de quem eram as possibilidades sociais com as quais não se importava através do pronome “suas”. OM, como sempre, preferiu seguir o original palavra por palavra e traduziu “twopence” por “dois cêntimos”, que à época talvez fosse sinônimo de “um vintém furado”, ou seja, “nada”. Além disso, OM também definiu quais eram as possibilidades sociais que não valiam “dois cêntimos”: as que a tia havia acabado de mencionar na fala anterior. LK utiliza uma fala mais informal e moderna de desacordo e desprezo: o “não estar nem aí”. Essa última tradução optou por não definir quais eram as possibilidades

sociais a que a personagem se referia, deixando subentendido se tratarem de todas possibilidades sociais, pois na fala seguinte, é repreendida pela tia que ordena que “never speak disrespectfully of society” (p. 179).

As sete situações apresentadas mostraram que, na verdade, não existe uma tradução certa e outra errada, mas que as traduções vão-se modificando ao longo do tempo, adaptando-se ao público que pretendem atingir. Pode-se perceber, como apontado por KOSKIEN e PALOPOSKI (2003), que as traduções mais modernas tendem a se aproximar mais do original e se afastar mais da tentativa de neutralizar a cultura de partida a fim de domesticar o texto para que ele se adapte ao gosto nacional.

Ainda que se tenham analisado apenas algumas falas, a análise poderia ter sido feita, também, a partir de outros aspectos importantes da peça, como os que serão analisados no capítulo seguinte. Nesse capítulo, não serão feitas comparações com as demais traduções, mas exposições dos parâmetros que serviram de horizonte para as escolhas realizadas para a tradução de aspectos relevantes do texto original. Aspectos esses que são a ponto principal e a proposta da peça, e que constituem um quebra-cabeça para os tradutores.

3. SOBRE A TRADUÇÃO DA PEÇA

A peça *The Importance of Being Earnest* é um texto instigante, pois traz consigo várias possibilidades de estudo em termos de tradução. Por se tratar de uma comédia, o texto apresenta muitos dos desafios léxico-sintáticos apresentados no capítulo 1. Os momentos cômicos são, em sua grande maioria, de cunho lingüístico e requerem uma habilidade específica de seu tradutor, pedindo dele mais do que a simples transposição dos signos lingüísticos de uma língua para a outra. O título dado à peça já constitui uma questão de tradução em todos os países onde o inglês não é falado. A tradução desse título pressupõe que o tradutor tenha refletido sobre os nomes próprios em seu país, sobre os jogos de palavras e sobre o poder que essas duas questões têm ao serem somadas ao desenvolvimento da trama.

Além de aparecer no título, os jogos de palavras também aparecem ao longo do texto e parecem ter a finalidade de provocar mal-entendidos entre as personagens. A grande maioria desses jogos de palavras se baseia em vocábulos de sonoridade semelhante ou idêntica para promover a comicidade da cena. Outra faceta da comicidade é a subversão dos costumes de forma dissimulada, sendo necessário que se façam adaptações e, por vezes, modernizações na tradução, a fim de que se obtenha um impacto cênico similar ao proposto pelo autor. Essas pequenas modernizações levaram a algumas modificações, como a dos pronomes de tratamento, pois a dinâmica familiar deveria manter-se inalterada, embora as relações familiares no que se refere à linguagem utilizada entre os familiares e a maneira

como esses familiares se referem uns aos outros tenham sofrido alterações ao longo do texto. Além disso, há diferenças de tratamento entre as personagens mais jovens, as mais velhas e as que pertencem a classes sociais mais ou menos favorecidas.

O texto mostrou-se também bastante rico quando foram analisados os nomes próprios utilizados pelo autor. A grande maioria desses nomes parece possuir uma carga de significação que ou resume o caráter da personagem, ou a apresenta ao público sob a expectativa de seu caráter, ou diz algo sobre o modo como ela interage com as demais personagens ou como reage às situações apresentadas na trama.

3.1 Da Tradução dos Nomes Próprios e Da Importância de Ser Prudente, Ernest, John...

A escolha de nomes próprios não é algo aleatório. Os nomes podem sugerir muitos elementos do caráter das personagens, como veremos a seguir. Quando um autor decide nomear suas personagens, estas questões fazem parte do seu processo de escolha. O mesmo ocorre no processo de tradução. As tomadas de decisões são cruciais para a manutenção do estilo e da proposta do autor. Na peça *The Importance of Being Earnest*, temos um bom exemplo de dificuldade tradutória no que se refere aos nomes próprios. Além do trocadilho principal, *earnest/Ernest*, bastante conhecido, existem, também, outros nomes de personagens e de locais que, apesar de menos importantes dentro da peça, merecem ser analisados e, por vezes, traduzidos devido à relação de significado e função que exercem dentro do texto.

A grande maioria dos tradutores de *The Importance of Being Earnest* para o português preferiu não traduzir esses substantivos próprios, com a exceção do nome da personagem central. Assim, sugerido por Guilherme de Almeida, em 1960, Ernest tornou-se Prudente. Desde então, esse nome passou a ser adotado por todos os tradutores como a melhor opção. Os demais nomes nunca foram alvos de qualquer tentativa de tradução em língua portuguesa e, por esse motivo, permaneceram em inglês, com a exceção dos nomes cuja tradução parecia mais direta, tais como Cecily ser traduzido por Cecília e John, por João.

Segundo Toury (2001), o corpus de nomes próprios forma um código sócio-cultural importante e dentro desse código um dos setores “mais destacados, numa sociedade moderna, pelo menos no ocidente, é o dos sobrenomes” (p.5), pois eles “constituem textos culturais que preenchem certas necessidades daquela sociedade” (p.5). Devido as suas funções dentro da sociedade onde estão inseridos, tais como demonstrar situação econômica, status cultural ou filiação, os sobrenomes, assim como os nomes escolhidos para designar uma personagem ou um lugar são um tipo de texto que explicita a relação que esta personagem/lugar mantém com o contexto da obra. Um nome sofisticado não teria lugar junto a uma personagem que representasse uma classe econômica inferior e um nome mais comum não seria inserido para representar lugares ou personagens da elite, a não ser que se queira fazer piada com sua posição.

No momento da tradução desses nomes, mais do que a representação sócio-cultural que todos eles carregam, é necessário que se observe a possibilidade de que eles formem “um fenômeno semiológico institucionalizado em si” (Toury, 2001, p. 6), ou seja, além de estarem imbuídos de uma classificação classista, os nomes escolhidos podem, também, fazer parte de uma rede de significações na qual fique explícita a função da personagem ou do seu lugar dentro da trama.

Portanto, a tradução desses nomes deve atender aos interesses da cultura receptora, pois é nela que o texto deve fazer sentido. Essa afirmação baseia-se no fato de que a associação entre nomes próprios e tradução é teoricamente vazia, pois “qualquer nome poderia ser a tradução de qualquer nome” (SCIARONE *apud* TOURY, 2001, p. 12), uma vez que todos os nomes próprios poderiam ser concebidos como intercambiáveis em virtude dos “traços lógico-semânticos da própria categoria” (TOURY, 2001, p. 12). No entanto, é necessário que se levem em conta as circunstâncias em que os nomes próprios são escolhidos, utilizados e, por vezes, traduzidos.

A fim de que os nomes possam ser traduzidos, é preciso verificar qual é o status e a função dos nomes na cultura de origem e a justificativa para que sejam traduzidos na

cultura de chegada. Ao contrário das “belles infidèles”, em que se costumava nacionalizar todos os nomes próprios a fim de tornar o texto mais aceitável na língua de chegada, a tendência atual é de manutenção desses nomes e de todos os outros sinais que indiquem a nacionalidade do texto de origem, marcando sua identidade de texto e cultura traduzidos. Partilhando dessa idéia, Toury afirma que “os interesses da nova cultura também incluem uma tendência bastante acentuada de manter invariáveis certos traços dos nomes originais”, (p. 10) a fim de que não se perca a noção de que o texto não é nacional. Contrariando essa tendência, optei por traduzir alguns dos nomes das personagens, por acreditar que fazem parte do sistema cômico do texto e por estarem imbuídos de significados.

Levando em conta essas características dos nomes utilizados na peça, estabeleci uma série de diretrizes que norteassem a tradução no momento da escolha de substantivos próprios para a cultura de chegada. Essas diretrizes basearam-se naquelas propostas por Toury para a tradução de sobrenomes. São elas:

- a. recorrer a nomes existentes. Esse tipo de tradução pode assemelhar-se às “belles infidèles”, não fosse por sua função distinta; ou seja, a tradução por nomes da cultura de chegada, neste caso, não pretende nacionalizar o texto, mas resgatar uma unidade de significado ao leitor desse texto;
- b. utilizar substantivos existentes. Caso a substituição de um nome por outro já existente não seja o mais adequado para o texto, recorre-se à escolha de um léxico dentro de uma categoria na qual haja nomes próprios. Em português, por exemplo, temos sobrenomes na categoria das árvores (Pereira, Oliveira, Nogueira...) e na dos animais (Leão, Coelho, Lobo...), baseadas na linha cristã-nova, que permitem uma gama de novos sobrenomes, tais como Amoreira e Lêmure;
- c. utilizar combinações livres ou mais ou menos bem formadas de palavras existentes. Esgotando-se a possibilidade de utilização de palavras já existentes, a justaposição de vocábulos surge como uma possibilidade de manutenção do teor semântico através da combinação de seus significados isolados. Por exemplo, a combinação dos léxicos “má” e

“fala” pode resultar no sobrenome Malafala, que poderia ser dado a uma personagem com problemas de comunicação. Em português, o sobrenome Fonseca é uma combinação por justaposição de fonte e seca.

d. criar neologismos possíveis em termos fonotáticos. A reprodução de um mesmo padrão fonológico é a última alternativa, segundo Toury (2001), no intuito de manter uma relação entre os nomes de origem e os traduzidos. Assim, nomes não-existent, mas que mantêm um mesmo padrão fonológico, exerceriam função textual similar nas duas culturas e, por isso, tornar-se-iam traduções possíveis no contexto em que aparecem.

Essas diretrizes buscam manter uma relação entre os nomes substitutos e os nomes substituídos a partir de uma “equivalência referencial entre os dois itens” (Toury, 2001, p.11), numa tentativa de manter intacto um núcleo semântico, e “uma similaridade fonética” (Toury, 2001, p.11), numa tentativa de reter uma parte maior ou menor dos sons do nome original, preferencialmente os iniciais, finais ou consonantais. Além dessas diretrizes de tradução, também foi utilizado o sistema brasileiro que determina a utilização de substantivos em nomes próprios.

Adotando essas diretrizes de trabalho com os nomes próprios, iniciarei a análise dos nomes utilizados na peça *The Importance of Being Earnest* levando em conta sua funcionalidade e as unidades de significados neles contidos. Os nomes utilizados nesta peça não parecem ter sido escolhidos de modo aleatório, mas, sim, como um recurso a mais no processo que desencadeia os efeitos cômicos pretendidos pelo autor. Algumas das personagens principais receberam nomes escolhidos a partir de sua relação fonológica com outros substantivos ou adjetivos, constituindo um jogo de palavras. A análise realizada procurou manter esse jogo de palavras no momento de propor uma tradução.

Cecily Cardew

Cecily Cardew é uma adolescente que recebe aulas de sua preceptora, Miss Prism, e que vive sob a tutela de John Worthing. Segundo a personagem Algernon, Cecily é a “personificação visível da absoluta perfeição” (WILDE, p. 357). Para as demais

personagens, Cecily é uma garota ingênua, que faz suas traquinagens por ter bom coração e que acredita em tudo que lhe dizem e em todos, devido a sua falta de experiência. Na verdade, Cecily é muito inteligente para a sua idade e, por isso, consegue manipular as pessoas. Devido a sua semelhança tipológica e fonológica, o nome Cecily é traduzido por Cecília. O sobrenome Cardew foi mantido em sua língua de origem para que a personagem tivesse preservada a sua identidade enquanto cidadã inglesa. Ademais, o jogo de palavra (Cardew – Córdio) que o sobrenome possa sugerir a partir de sua sonoridade em inglês é, igualmente, sugerido em língua portuguesa, tornando desnecessária a sua modificação.

Miss Lætitia Prism

Miss Lætitia Prism é a preceptora de Cecília Cardew. Esta personagem tem um aparente histórico e reputação como acompanhante de crianças bastante recomendável. A personagem possui uma aptidão literária que se torna frustrada pela perda do manuscrito de um romance em três volumes escrito por ela. Ademais, Miss Prism também perdeu um dos seus pupilos, um bebê, em um guarda-volumes da estação Victoria, 28 anos antes do espaço temporal em que a peça se desenvolve. Miss Prism escolhe pessoalmente os assuntos que seus “alunos” estudarão. E estas escolhas vão desde línguas estrangeiras até conceitos de economia e de tradução – “Não há motivos para que você fique escrevendo em seu diário ao invés de traduzir *Guilherme Tell*” (WILDE, p. 340).

A tradução de seu nome obedece às mesmas leis que nortearam a tradução do nome de Cecília. A tradução do pronome de tratamento será utilizada em sua forma abreviada a fim de manter o mesmo número de letras do original em inglês, então, a palavra “Miss” foi traduzida por “Srta.”. O nome Lætitia, por sua semelhança tipológica e fonológica, foi traduzido por Letícia. O sobrenome Prism é uma palavra do idioma inglês. O dicionário Oxford a define, em uma de suas acepções, como “um objeto transparente de plástico ou de vidro, geralmente com lados na forma de triângulos e que separa a luz que passa através dele nas cores do arco-íris”. O dicionário Webster’s faz referência, também, ao equilíbrio e homogeneidade dos prismas. Uma vez que a palavra Prism possui um significado em inglês e este significado aparece retratado na retidão da conduta da personagem e na alegoria do prisma como um difusor da luz, ou seja, do conhecimento, a tradução de Prism obedeceu ao

seu valor semântico e fonológico: Prisma. Assim, o nome da personagem Miss Lætitia Prism foi traduzido por Srta. Letícia Prisma.

Merriman

Merriman é o mordomo da propriedade de campo de John Worthing. Sua participação se restringe a comunicar a chegada dos visitantes e o momento das refeições. Merriman não exprime nenhum sentimento ou opinião. Ele é indiferente a qualquer desordem que esteja ocorrendo na casa, obedece a todas as ordens sem questionar e é a única personagem da peça que não fala nenhuma inverdade.

O nome “Merriman” é uma justaposição das palavras “merry” e “man”. Esse nome, então, é formado por uma combinação livre de palavras já existentes, pois ambas as palavras possuem significados em língua inglesa. “Merry” significa, nos dois dicionários consultados, “feliz”; “man” significa “homem”. Merriman, como diz seu nome, é um homem feliz por manter-se distante de toda a confusão criada pelas outras personagens. Há, também, uma forte ironia neste nome, pois uma das premissas para a felicidade, na voz de Lady Bracknell, é uma boa situação financeira e, na voz de Algernon, a não-necessidade de se trabalhar para viver. Ao traduzir este nome, escolhi um nome já existente: Felício. Além da manutenção do significado, o nome foi escolhido, também, por conter o mesmo número de sílabas da palavra original, o que não provocaria mudança na extensão da palavra quando da sua representação. A mudança de um sobrenome, no original, para um nome, na tradução, reflete o sistema de tratamento interpessoal e funcionamento entre as duas culturas. No Brasil, as pessoas, geralmente, se tratam pelo primeiro nome. Essa questão será discutida com maior profundidade no item 3.2 desta dissertação.

Lane

Lane é o criado de Algernon Moncrieff. O bordão dessa personagem é: “Sim, senhor!” (WILDE, p. 321), ela responde a todas as ordens de Algernon sempre da mesma forma. Quando lhe é dada a oportunidade, diferentemente de Felício, Lane expressa suas opiniões e ainda faz comentários sobre sua vida pessoal quando percebe uma via aberta para isso.

A palavra “lane” possui significado na língua de origem. No Oxford, ela é definida como “uma estrada no campo; uma rua estreita com construções em ambos os lados; uma seção de uma estrada larga marcada por pinturas brancas; uma faixa estreita marcada em uma piscina”. Além das definições já apresentadas, o Webster’s diz que “lane” significa “um caminho estreito entre árvores, pedras e outros objetos”. A tradução deste sobrenome buscou manter a idéia de uma trilha, um caminho rústico por onde é possível alcançar algum lugar. Lane é o caminho pelo qual Algernon sabe da administração da casa, é a fonte de suas informações sobre a vida – “O casamento é tão desmoralizante assim?” (WILDE, p. 321) – é a via pela qual a personagem recebe seus alimentos e é o solo firme onde deposita suas confidências. Por isso, Lane recebeu, em português, o nome de Vereda. Esta palavra, além de significar “uma estrada no campo”, também significa, dentro de uma locução com “de”, “imediatamente, logo”. Esse segundo significado cobre a forma impulsiva com que a personagem age na peça.

Moulton

Moulton é o jardineiro da casa de campo de John Worthing. Sua atuação se restringe apenas a uma aparição-relâmpago no segundo ato. Ele surge por detrás de uma cerca viva e desaparece em seguida. Segundo a Srta Letícia Prisma, “um trabalho tão útil como regar as flores é tarefa de Moulton” (WILDE, p. 339).

A palavra “moulton” não aparece nos dicionários consultados. No entanto, aparecem as palavras “moult”, que significa “a perda das penas ou pêlos antes do crescimento de novas penas ou pêlos” (Oxford) e “molten”, que tem pronúncia semelhante a “moulton” e que significa “aquecido a uma temperatura tão alta de modo a tornar um material líquido” (Oxford). Ambas as palavras têm ligação com fenômenos da natureza ou sua modificação, no entanto são de difícil tradução quando se busca manter o seu significado. Assim, optei por uma outra palavra existente, ainda que de pouco uso, em língua portuguesa, mas de uso em jardinagem, profissão da personagem: Sacho. “Sacho” é uma espécie de enxada minúscula em forma de garfo que serve como espátula para revolver a terra em espaços pequenos. A palavra “sacho” não é um nome próprio em português, mas pode passar por nome próprio, o que foi classificado como utilização de palavras existentes

dentro de uma categoria. A categoria utilizada aqui se refere a termos ligados a jardinagem e que, no sistema brasileiro, pode encaixar-se nos nomes originados de alcunhas.

John Worthing

John Worthing é a personagem principal. Essa personagem tem duas identidades: uma para uso no campo e outra para uso na cidade. John Worthing é juiz de paz e tutor de Cecília Cardew. Está apaixonado por Gwendolew Fairfax e, por amor a ela, pretende adotar definitivamente a segunda identidade.

O nome John é, usualmente, traduzido por João, mas essa saída não foi adotada aqui, pois ele não causa mais estranhamento. Além disso, este nome “estrangeiro” precisa ser mantido para justificar o apelido da personagem. Jack não é um apelido natural, no Brasil, para João. Por isso, uma vez que esse codinome será mantido, o nome da personagem também o será.

O sobrenome Worthing foi escolhido a partir da palavra “worth”, que significa “de valor pessoal, moral, intelectual ou monetário” (Webster’s), “importante, bom” (Oxford). Tendo em vista a profissão da personagem, sua posição social e a unidade de significado que seu nome encerra, a tradução desse sobrenome foi feita a partir da justaposição de duas palavras, o que criou um sobrenome já existente: Debem. Aparentemente, John é um homem de bem: cuida de Cecília Cardew, é juiz de paz, paga as contas e visita um irmão muito doente. Apesar de esse sobrenome parecer resolver a questão referente à transposição de significado para o português, ele esbarra em uma questão de coerência dentro do texto: esse sobrenome foi dado porque era o destino para o qual o Sr. Thomas Cardew se dirigia; e essa situação cômica não pode ser desconsiderada. Por esse motivo, o sobrenome Debem será desconsiderado para a tradução, mas será aventada a sua possibilidade de interpretação nas notas do texto traduzido em anexo. Embora o sobrenome da personagem seja digno de um homem com o qual vale a pena se casar, não se pode dizer o mesmo de seu nome, pois é um nome muito comum nos países de língua inglesa e sua namorada não pretende se casar com alguém cujo nome seja tão ordinário: “E tenho pena de toda mulher casada com um homem chamado John. Ela deve ter uma vida muito chata com ele. Provavelmente, a ela nunca seria permitido conhecer o prazer de um momento de solidão” (WILDE, p. 330). A

fim de agradar Gwendolen e não perdê-la, a personagem continua adotando o nome “Ernest”.

Ernest

Ernest é namorado de Gwendolen Fairfax e adotou este nome já que sua amada “sempre desejou amar alguém que se chamasse Ernest. Há algo neste nome que inspira absoluta confiança” (WILDE, p. 330). Além disso, ele “parece chamar-se Ernest, ele é a pessoa mais *earnest*” (WILDE, p. 325) que Algernon já conheceu. Na peça, este nome faz parte de um jogo de palavras (Ernest – Earnest) que permeia o texto.

Segundo os dicionários consultados, “earnest” significa “muito sério e sincero”. É exatamente essa seriedade e sinceridade que falta a muitas das personagens da peça, e principalmente à principal. A tradução desse nome para os textos brasileiros tem suscitado muita discussão. A versão mais aceita é, como se disse anteriormente, a de Guilherme de Almeida, que optou pelo nome Prudente. Esse nome vem sendo largamente utilizado, embora ainda haja um certo desconforto com essa escolha. A questão central da peça não é a prudência ou a imprudência, ainda que a trama tenha se iniciado devido à imprudência da Srta. Prisma ao esquecer o bebê dentro de uma bolsa em um guarda-volumes da estação ferroviária. A questão central do texto é a franqueza, ou a falta dela. Por esse motivo, optei por Franco. Assim como Prudente, Franco não é um nome muito usual, mas o autor escolheu um nome que é “extremamente raro” (WILDE, p. 330) e, por isso, Franco, que também é um nome raro entre os brasileiros, poderia ser mais adequado ao texto do que a opção anterior.

Devido à mudança do nome da personagem principal, o título da peça também sofre a mesma alteração. Assim, traduzo *The Importance of Being Earnest* como *A Importância de Ser Franco*. Esse novo título me parece muito mais apropriado à idéia geral da peça e faz mais sentido quando colocado na fala final da personagem: “Só agora compreendi, pela primeira vez na vida, a real importância de ser franco” (WILDE, p. 384). Essa frase é dita depois que todas as mentiras foram descobertas e a verdade a respeito da identidade da personagem principal foi revelada; a personagem poderia, então, casar-se com Gwendolen,

pois preencheria todos os requisitos necessários para tal. A utilização da palavra “prudente” refere-se à perda da bolsa onde o bebê era carregado e, se não ocorresse a perda e o bebê não fosse criado por uma outra família, provavelmente, não teria conhecido Gwendolen nem teria necessidade de mentir. Como a trama da peça é desenvolvida a partir de uma rede de mentiras, pode-se concluir que o mais importante não é a prudência, mas a franqueza, ou a falta dela.

Se nomes próprios apresentaram as personagens a partir de suas características dentro da trama, pode-se observar, através dos pronomes de tratamento utilizados pelo autor, a forma como essas personagens interagem ou como se colocam frente às demais.

3.2 A tradução dos pronomes pessoais e de tratamento

Diferentemente dos nomes próprios, que expõem a “linhagem” da qual a personagem descende, os pronomes de tratamento têm ligação mais próxima com a hierarquia de poder exercida na sociedade apresentada na peça e com o papel que cada personagem exerce dentro da pirâmide hierárquica.

A análise da peça, feita a partir dos pronomes de tratamento utilizados a fim de que em tradução esses pronomes pudessem provocar o mesmo impacto em língua portuguesa necessitou, primeiramente, da atenção para duas circunstâncias básicas: *The Importance of Being Earnest* está distante no tempo por mais de um século, e um oceano e um hemisfério no espaço, da tradução que proponho aqui.

A peça tem lugar na Inglaterra vitoriana e sua tradução, apesar dos esforços realizados para manter um clima de época, inevitavelmente, apresenta traços do início de século XXI no Brasil. A distância espacial e temporal já traz em si o aviso de que não é possível apenas traduzir um *you* por um *você*, como se esta fosse realmente a palavra exata para expressar o nível de envolvimento entre as personagens ou suas intenções comunicativas. A fim de que se possa fazer um paralelo entre as duas formas de tratamento – inglês vitoriano e português brasileiro contemporâneo – que auxilie na tradução desses pronomes, é necessário que as formas de tratamento da sociedade de partida e de chegada estejam bem claras.

A utilização dos pronomes em língua inglesa sofreu, ao longo dos anos, uma “simplificação” no que se refere aos pronomes de segunda pessoa, tanto no singular quanto no plural. O pronome *you* aparece quase como um curinga para os falantes da língua inglesa. Além de o pronome pessoal *you* poder ser usado para se referir a mais de uma pessoa, ele também pode ser utilizado para qualquer hierarquia sem marcar espécie alguma de sentimento entre os interlocutores, ou o tipo de relacionamento que se estabeleceu entre eles.

A verdade é que o distanciamento social nem sempre se traduz em inglês em formas de tratamento, mas, sobretudo, através da escolha de vocabulário, entonação e da distância física entre participantes num ato de fala. Tais fatores, diga-se de passagem, em nada facilitam a tarefa do tradutor. (Garcez, 1992, p. 159)

Além de os pronomes não indicarem ao tradutor a relação entre as personagens, as formas de tratamento em inglês também não são muito esclarecedoras neste quesito. Garcez (1992, p. 156) resume as formas de tratamento em língua inglesa como “um sistema bastante simples no qual a opção principal é a escolha entre o uso do primeiro nome e o uso de um título com o último nome. É um sistema no qual os pronomes não carregam qualquer informação de endereçamento⁵⁰”.

No espaço social de *The Importance of Being Earnest*, essa simplificação apresentada por Garcez, à primeira vista, parece funcionar perfeitamente: as personagens se tratam ou pelo nome próprio ou por um título com o último nome. No entanto, esse sistema não é tão simples, pois a utilização de uma dessas duas formas não é feita de modo aleatório. A utilização do primeiro nome se dá apenas quando as personagens têm alguma forma de relacionamento - de igualdade e de proximidade - ou a personagem, sendo hierarquicamente superior, trata a personagem hierarquicamente inferior apenas pelo primeiro nome.

A utilização de um título com o último nome se dá quando uma personagem hierarquicamente inferior quer dirigir a palavra a outra hierarquicamente superior, quando

⁵⁰ (...) is a rather simple system in which the main option is the choice between use of the first name and use of a title with the last name. It is a system in which pronouns do not carry any address information.

há diferença de idade entre as personagens (sendo a mais velha tratada pelo título) ou quando uma personagem hierarquicamente inferior está imbuída de autoridade devido à posição intelectual ou por receber esta autoridade daquele que a tem por direito.

Ao se analisar o sistema brasileiro de formas de tratamento, percebe-se que elas “variam não só de acordo com o relacionamento existente entre os interlocutores, mas também de acordo com a formalidade da situação de enunciação⁵¹” (Garcez, 1992, p. 156). O vocativo, em português brasileiro, se constitui de quatro formas:

a) um título com o primeiro nome - é o caso mais comum entre pessoas que se conhecem, mas não têm muita intimidade ou quando há disparidade hierárquica entre os interlocutores. Uma mulher que contrate um homem mais velho para cortar sua grama, por exemplo, o chamará de “Seu João”. Um aluno chama seu professor de “Professor Nilton”;

b) um título com o sobrenome - parece ser o mesmo caso exposto no item a, apontando apenas uma diferenciação no modo como a pessoa é conhecida. É comum no Brasil que o sobrenome seja adotado no lugar do nome quando há mais de uma pessoa com o mesmo nome convivendo em um mesmo núcleo (como foi o meu caso desde o Jardim de Infância até o fim da primeira graduação) ou quando este nome entra em evidência por algum motivo, como a tarja de identificação existente nas fardas de policiais, bombeiros e militares. Assim, surgem nomes como “Seu Cardoso” e “Tenente Andrade”;

c) um título com nome e sobrenome - este caso parece ser o de maior distanciamento entre os interlocutores. É utilizado com maior frequência na área da política, como em “Ministro Tarso Genro”, “Senador Pedro Simon” e “Governador José Serra”;

d) um nome - este é o caso de maior intimidade entre os interlocutores. Geralmente, o nome utilizado é o primeiro nome, mas pode ser também o último, como exemplificado no item b.

⁵¹ (BP forms of address) vary not only according to existing relationships between interlocutors, but also according to the formality of the speaking occasion.

Vale lembrar que, na prática, os títulos Sr., Sra. e Srta. seguidos de um nome ou sobrenome não são muito utilizados pelos falantes de português brasileiro em suas produções orais, embora apareçam nas produções escritas. A utilização desses títulos se dá mais no sentido de reprovação ou de humor e em vocativos em que a pessoa está sendo anunciada ou chamada.

Os pronomes pessoais em português fazem uma separação entre as segundas pessoas do singular e do plural, muito embora essas segundas pessoas não sejam as preferidas pelas falantes. A segunda pessoa do singular – tu – é utilizada proporcionalmente por poucos falantes se comparada à variante “você”, assim como a segunda pessoa do plural – vós – é bem menos utilizada do que “vocês”.

No momento da tradução, a questão dos pronomes pessoais é bem mais complexa, pois

O sistema de formas de tratamento em língua inglesa não tem recurso a formas pronominais diferenciadas em que marcam solidariedade ou poder, ao contrário do que acontece em língua portuguesa, na qual se faz opção sistemática entre tu/você vs o senhor/a senhora. No entanto, o usuário de inglês opera este mesmo tipo de efeito comunicativo por recurso às formas nominais de tratamento vocativo, pela combinação de títulos e primeiros nomes ou sobrenomes, de forma semelhante ao que acontece no PB, em que a oposição entre Seu José e Seu Moreira é pouco relevante. (Garcez, 1999, p. 67)

A escolha entre essas duas opções se dá pelo grau de familiaridade apresentada entre os interlocutores e pelo nível adotado em sua conduta lingüística com relação às normas de prestígio ou de formalidade exigidas na situação de enunciação. Sabe-se que há diversas formas de se dizer a mesma coisa, formas que são possíveis, que carregam o mesmo valor lingüístico e são consideradas “corretas”, sem que, no entanto, tenham necessariamente o mesmo valor informativo, comunicativo ou social. Espera-se que o tradutor tenha a sensibilidade de perceber quando a transformação entre o pronome pessoal e o de tratamento é necessária, bem como quando a tradução do pronome pessoal *you* requer a utilização do singular ou do plural para que a situação apresentada seja mais bem compreendida. A opção pelas formas tu/você ou o senhor/a senhora pode ser alterada ao longo do texto à medida que a relação entre as personagens vai se alterando. O momento

exato para que esta mudança ocorra em um texto em tradução, por vezes, não fica muito claro no texto de origem, por isso o tradutor precisa estudar cuidadosamente para que a mudança não ocorra de forma brusca, embora seja desejável que a mudança das relações entre as personagens ocorra de modo perceptível em tradução. A solução para esse impasse está nas demais falas entre as personagens: a relação das personagens vai-se estreitando e a mudança de o senhor/a senhora para tu/você se dá de forma natural aos sentidos do espectador/leitor.

Garcez (1992, p. 157) afirma que traduções recentes de textos literários têm ignorado a complexidade do problema ao utilizar um sistema anglicizado de formas de tratamento, a fim de resolver o problema de forma mais simplista. O público brasileiro, segundo ele, está acostumado a ler vocativos que não seriam produzidos por interlocutores do português brasileiro, mas que refletem o sistema de formas de tratamento da língua da qual foi traduzido.

Em se tratando de um texto de teatro, esses pronomes pessoais e formas de tratamento estrangeirizados se tornam mais aparentes, pois o espectador sente o estranhamento assim que eles são produzidos. Ainda que o anglicismo seja condenado por alguns estudiosos, como é o caso de Garcez, o texto em anexo apresenta essa característica, pois segue a orientação de Gunilla Anderman (2005), na qual os textos teatrais traduzidos modernamente se permitem uma dose de estranhamento, a fim de que não se perca o caráter estrangeiro da peça. O espectador sabe que vai assistir a uma peça que não foi criada dentro da sua sociedade e, por isso, estará propenso a aceitar o estranhamento como parte do espaço geográfico onde a história acontece.

No que se refere às diferenças que sugerem marcas do falante concernentes a prestígio, estigma ou que refletem sua origem sócio-lingüística, Garcez (1999, p. 66) afirma que “não é preciso operar o transporte da marca de prestígio ou estigma necessariamente no item lexical que vem a ser a contraparte semântica do item em que ela aparecia no texto de partida”. Muitas dessas marcas podem ser reforçadas ao longo do texto em trechos onde ganharão mais força e restituirão a força contida no texto de partida quando a sua utilização

não parecer adequada no ponto onde aparecia originalmente. Sendo assim, a ascendência ou descendência de status operada em uma personagem em relação à outra não deveria aparecer abruptamente, mas ser preparada aos poucos, de forma que os espectadores vejam aquela mudança de tratamento como algo natural dentro das circunstâncias apresentadas em cena.

Ao analisar as relações existentes entre as personagens da peça em anexo, percebe-se que há necessidade de adotar um sistema de conversão dos pronomes e das formas de tratamento devido ao fato de essas relações de proximidade e afastamento estarem constituídas de forma bastante elástica, uma vez que as relações familiares das personagens sofrem mudanças radicais ao longo do texto e, principalmente, no ato final. A fim de que se possa visualizar o trabalho realizado nos pronomes e formas de tratamento, as relações entre as personagens serão expostas nas páginas a seguir. A apresentação será feita a partir das personagens principais da peça, juntamente com o tratamento de contrapartida, ou seja, como a personagem trata a outra e como é tratado por ela.

John Worthing

No original, a personagem é referida pelos nomes próprios (John ou Ernest) e por um título com sobrenome (Mr. Worthing). Na tradução realizada para este trabalho, foram mantidas as relações previamente estabelecidas. As personagens que o chamam pelo primeiro nome seguem com essa postura, ainda que o nome Ernest tenha sido modificado para Franco. A forma de tratamento “Mr.” foi traduzida por “Sr.”. Já as formas de tratamento utilizadas por John Worthing são uma das mais constantes da peça entre as personagens principais, apesar de sua posição ser uma das mais flutuantes no texto. Vejamos mais detalhadamente como se dá sua relação direta com as demais personagens.

Sua amizade com Algernon lhe confere intimidade suficiente para utilizar o pronome pessoal “você”. Quando o amigo é subitamente transformado em irmão, os pronomes pessoais e as formas de tratamento permanecem inalterados. Os pronomes pessoais e as formas de tratamento utilizados por Algernon para se dirigir a John obedecem ao mesmo padrão.

A relação com Chasuble é de respeito devido a sua posição como orientador espiritual da comunidade na qual John Worthing reside. Sendo assim, a personagem sempre vai se referir a Chasuble utilizando as palavras “senhor” ou “Dr.”. Chasuble se refere à personagem utilizando sempre a palavra “senhor” devido a sua posição social, pois John é o dono de uma grande propriedade na região.

A curta aparição da personagem Gribbsby não permite que seja estabelecida qualquer relação entre as personagens. Devido à situação em que o encontro acontece e para aumentar a gravidade dos fatos, John se refere a Gribbsby como “senhor”. Na posição de cobrador de uma dívida, Gribbsby trata as demais personagens por “senhor(a)”. Com relação ao mordomo, John Worthing se refere a ele utilizando apenas o imperativo sem nunca utilizar qualquer vocativo. Felício, o mordomo, se refere a ele sempre como “senhor”, mantendo assim a hierarquia que os separa. O mesmo acontece com Vereda, criado de Algernon.

A relação da personagem de John Worthing com Lady Bracknell é bastante conturbada devido ao seu desejo de se casar com Gwendolen, filha de Lady Bracknell. Na condição de futura sogra e, posteriormente, de tia, a personagem se refere a Lady Bracknell como “senhora”. No entanto, Lady Bracknell muda as formas de tratamento com que se refere a John Worthing. Durante quase toda a peça, ela se refere a John como “Sr.” porque deseja marcar a diferença que há entre eles. Mais tarde, quando descobre que John é seu sobrinho, passa a tratá-lo por você. Em se tratando de Gwendolen e da relação amorosa que existe entre eles, “você” é o termo utilizado pelas duas personagens.

Já com relação à Cecília, a personagem se refere pessoalmente a ela pelo primeiro nome. Quando a cita para outras personagens, se refere a ela como “a Srta. Cardew”. A relação de Cecília com a personagem foi estabelecida a partir de uma ação tutelar. Assim, Cecília, por questões de respeito, se refere a John como “o senhor”, adotando essa postura quando se refere a ele para outras personagens. Nestas oportunidades, Cecília se refere a John como Sr. Worthing e Sr. John Worthing. Na intimidade, Cecília trata a personagem por “Tio John”, mas a forma “o senhor” continua a ser usada.

Por fim, a relação de John com a Srta. Prisma é muito variável. Durante os três primeiros atos, John refere-se a essa personagem como “Srta. Prisma”, pois esta é a forma britânica aceitável para se tratar uma funcionária mais graduada dentro dos domicílios. No último ato, John toma a personagem por sua mãe e passa a chamá-la de “mamãe”. Desfazendo-se a confusão, as formas de tratamento se restabelecem. A Srta. Prisma sempre se refere à personagem como “Sr. Worthing” e trata-o por “senhor” durante toda a trama, pois esta é a forma com a qual os serviçais tratam seus superiores.

Algernon Moncrieff

No original, a personagem é referida pelo primeiro nome ou pelo apelido (Algy). Na tradução, foram mantidas as relações estabelecidas no original. As únicas personagens que o chamam de “senhor” são o criado Vereda e o advogado Gribbsby. As demais personagens se referem a ele utilizando o pronome de tratamento “você”.

A relação com o advogado Gribbsby é a mais conturbada, pois Algernon sabe que a acusação contra ele é um absurdo e não admite arcar com a dívida que a personagem vem lhe cobrar. Por isso, desdenha da personagem e não lhe presta qualquer respeito, chamando-o por “você” durante todo o contato que têm. Essa mesma relação se dá com os empregados, que são tratados por “você”, com exceção da Srta. Prisma. Algernon a trata como todas as outras personagens: o vocativo escolhido é “Srta. Prisma” e a forma de tratamento, “a senhora”.

Com relação aos parentes, Algernon trata a tia de “senhora” e utiliza um vocativo composto de um título com o primeiro nome, “Tia Augusta”. No que diz respeito à Gwendolen, a personagem a trata pelo primeiro nome e utiliza a forma de tratamento “você”. Tanto a tia quanto a prima se referem a ele pelo primeiro nome e por “você”.

A relação mais interessante se estabelece com Cecília. Logo que a conhece, a personagem se refere a ela com um título e primeiro nome, “prima Cecília”, em seguida passa a se referir a ela como “senhorita”. Mas essa forma de tratamento se modifica depois

de a personagem descobrir que é noivo de Cecília há alguns meses. A partir daí, passa a chamá-la apenas pelo primeiro nome e a tratá-la por “você”. Em contrapartida, Cecília, já ciente da intimidade que “há” entre ela e Algernon, trata-o desde o momento que o vê pelo primeiro nome e pelo pronome “você”.

Dr. Chasuble

Essa personagem trata todas as demais personagens utilizando um título com um nome (primeiro nome ou sobrenome) e com as formas de tratamento mais respeitosas, sejam elas: senhor, senhora ou senhorita. A única exceção se dá na cena final quando se refere a Srta. Prisma como Letícia. O mesmo acontece com relação a ele. Todas as personagens se referem a ele pelo título com o sobrenome – Dr. Chasuble – e o tratam por “o senhor”, sendo a única exceção feita na cena final quando a Srta. Prisma se refere a ele utilizando apenas seu primeiro nome, Frederico.

Lady Bracknell

Lady Bracknell trata todas as personagens por “você”, como exceção de John, por ser uma personagem com mais idade do que as demais e por ser, também, parente de algumas personagens. Por outro lado, todas as personagens a tratam pelo título com um nome, com exceção de Gwendolen, que a chama de “mamãe”. O pronome de tratamento utilizado pelas personagens é “a senhora”.

Gwendolen Fairfax e Cecília Cardew

Essas personagens têm mais ou menos a mesma idade e, por isso, tratam as demais personagens conforme o grau de hierarquia existente entre elas e são tratadas pelas personagens pelo primeiro nome, com exceção dos serviçais e das próprias Gwendolen e Cecília que, durante uma discussão, se tratam por um título com o sobrenome a fim de estabelecer uma distância social e efetiva.

As formas e pronomes de tratamentos utilizados na peça e sua alteração ao longo do texto constituem um elemento do humor da trama, visto que esses pronomes e formas de tratamento são usados de forma irônica e, como no caso de Lady Bracknell com relação a

John Worthing, pretendem desqualificar seu interlocutor. A partir desses vocativos, as falas das personagens se apresentam recheadas de humor. A tradução dessas falas precisou ser trabalhada no sentido de mantê-las engraçadas sem descaracterizá-las, procurando não alterar seu conteúdo de forma drástica.

3.3 A tradução do humor da peça

Em teatro, a tônica das situações se dá através do gestual, das falas, do tom de voz, da iluminação, da música ou de uma combinação desses cinco fatores. Nos textos de comédia, como é o caso de *The Importance of Being Earnest*, as situações de humor recaem mais sobre as falas, tom de voz e gestual do que sobre qualquer outro fator. Na peça trabalhada, o humor está mais presente nas falas e nos tons de voz, sendo o gestual relegado a segundo plano e a iluminação, não mencionada.

Segundo Marta Rosas, o humor está dividido em duas vertentes que o categorizam conforme o sentimento que trazem ao interlocutor, no caso do teatro, à platéia. A primeira delas é a **comicidade**. É quando rimos do interlocutor por ele ter dito ou feito algo considerado risível. O riso acontece porque o espectador não se identifica com a personagem e porque se considera superior a ela. A comicidade é utilizada na peça *The Importance of Being Earnest* com muita frequência e em falas que beiram o non-sense, como no exemplo que veremos a seguir:

LADY BRACKNELL: ... O senhor fuma?

JACK: Bom, sim, devo admitir que fumo.

LADY BRACKNELL: Fico feliz em ouvir isso. Um homem sempre deveria ter algum tipo de ocupação. Há muitíssimos homens desocupados em Londres⁵². (p. 141)

A fala apresentada ocorre durante o interrogatório realizado por Lady Bracknell a fim de avaliar as qualidades de Jack como candidato a noivo de sua filha Gwendolen. Nesse ponto já sabemos que John é juiz de paz e que tem Cecília sob sua guarda; Algernon e sua

⁵² LADY BRACKNELL:... Do you smoke?

JACK: Well, yes, I must admit I smoke.

LADY BRACKNELL: I am glad to hear it. A man should always have an occupation of some kind. There are far too many idle man in London as it is.

família também sabem da ocupação e da fortuna da personagem. Sua condição foi revelada nas falas em que John assume a dívida com o Savoy (ALGERNON: Por que diabos não os paga? Você tem rios de dinheiro.) e confessa ter uma pupila. Assim, Lady Bracknell considerar o ato de fumar como uma boa ocupação parece um completo absurdo e é a deixa para que o público ria. O espectador não se identifica com a personagem e se considera superior a ela, pois “nunca” falaria uma “bobagem” como aquela em se tratando de assegurar um bom casamento para uma filha.

A segunda vertente do humor é a **espirituosidade**. É quando rimos com o nosso interlocutor por ele ter dito algo espirituoso a respeito de si mesmo, de nós ou de um terceiro. O riso acontece porque o espectador se identifica com a personagem, não se considerando nem superior nem inferior a ela. A espirituosidade é a tônica da peça estudada e está presente na grande maioria das falas sob a forma da ironia, como no exemplo a seguir:

CECÍLIA: Mas por que tentou empurrar sua terrível conta para o Tio Jack? Acho isso indesculpável da sua parte.

ALGERNON: Eu sei, mas é que tenho uma memória péssima. Esqueci mesmo que devia 762 libras 14 xelins e 2 dinares ao Savoy⁵³. (p. 176)

A fala acontece depois de John ter pagado a dívida de Ernest/Franco, que, naquele momento, era personificado por Algernon. A dívida era de John, e Algernon não conhecia o valor da dívida, embora já soubesse de sua existência. O fato de a personagem informar que tem péssima memória e saber o valor exato de uma dívida tendo ouvido esse valor apenas uma vez e em circunstâncias bastante adversas – pois existia a possibilidade de a personagem ser levada para a prisão – demonstra sua capacidade de brincar consigo mesmo e com a situação em que estava. O riso ocorre porque o público percebe a engenhosidade da fala e se identifica com a personagem no momento em que consegue fazer o caminho inverso do enunciado.

⁵³ CECILY: But why did you try to put your horrid bill on poor Uncle Jack? I think that was inexcusable of you.

ALGERNON: I know it was; but the fact is I have a most wretched memory. I quite forgot I owed the Savoy £762 14s. 2d.

Na tradução do humor, é preciso que haja um acordo velado entre o espectador e o autor no sentido de que se aceitem as “novas regras” de semântica apresentadas no texto, pois é a partir desses novos significados propostos pelo autor que o humor se estabelecerá. No momento da tradução do humor é preciso levar em consideração que “o que é engraçado para um grupo ou para um falante pode não ser (e muitas vezes não é) para outros. Além disso, o tempo pode alterar a definição daquilo que um mesmo grupo ou falante considera engraçado” (ROSAS, 2002, p. 42). Sendo assim, é preciso que as situações de humor reflitam a cultura do humor a qual a sociedade em que o texto traduzido será encenado esteja acostumado. Basta que não haja conhecimento compartilhado – ou seja, que a piada não seja compreendida porque a visão de mundo das duas culturas difere quanto ao que é ou não risível – ou que haja uma saturação – no caso de uma piada que perdeu a graça pelo excesso de uso – para que o riso não aconteça. Neste caso, é preciso que se criem condições para que o humor seja reincorporado ao texto em tradução. Apesar de haver poucos estudos no Brasil a respeito do humor em tradução⁵⁴, o estudo de Marta Rosas identificou doze caminhos pelos quais as traduções de humor são realizadas para o português brasileiro. São eles: 1. fatores culturais; 2. representação lógica; 3. quebra de expectativa/non-sense; 4. quebra de princípio de cooperação; 5. inadequação de registro/neologismo; 6. ironia; 7. o politicamente (in)correto; 8. utilização de estereótipos; 9. reacionarismos; 10. fatores lingüísticos; 11. ambigüidade semântica, sintática e fonética; 12. utilização de palavras de baixo calão.

Ao se comparar o texto retraduzido com o seu original, percebe-se que nem todos esses recursos de tradução nomeados acima foram utilizados para a finalização do texto em tradução apresentado em anexo. Sendo assim, me deterei apenas nos cinco tipos de que fiz uso.

O primeiro deles são os **fatores culturais**. Por fatores culturais entende-se todo e qualquer elemento que esteja imbuído de significação para uma cultura e que não exerce o mesmo papel ou inexistente na cultura de chegada. Sob a denominação de fatores culturais

⁵⁴ Podemos citar os nomes de John Robert Schnitz, Aduari Brezolin, Francisca Azevedo de Aguiar, Fernando Dantas, Lélia Silveira Melo Souza e Marta Rosas como alguns dos estudiosos da tradução do humor no Brasil.

foram incluídos os provérbios, as expressões idiomáticas, as instituições e o imaginário da cultura de partida.

Um provérbio, segundo o dicionário Houaiss, é uma frase curta, geralmente de origem popular, freqüentemente com ritmo e rima, rica em imagens, que sintetiza um conceito a respeito da realidade ou uma regra social ou moral. No texto estudado, aparece apenas um provérbio. No entanto, este provérbio é escrito de duas formas diferentes ao longo do texto e ambas não coincidem com o formato “oficial” do provérbio. *The Penguin Dictionary of Proverbs* (2000) lista no setor de responsabilidade, subsetor de responsabilidade individual o provérbio “As you sow, so you reap” (p. 228), que equivaleria ao “cada um colhe o que planta” do português brasileiro. Esse provérbio aparece sempre na voz da Srta. Prisma para se referir ao suposto irmão de seu patrão, Franco. Na página 40, a personagem faz um comentário sobre as circunstâncias da morte utilizando “As a man sows, so shall he reap”. Na tradução, não foi utilizada a solução apresentada acima devido às circunstâncias da morte e à fala subsequente, por isso, preferi um outro provérbio. Vejamos:

CHASUBLE: Foi mencionada a causa da morte?

JACK: Um resfriado grave, ao que parece.

SRTA. PRISMA: Quem semeia ventos, colhe tempestade.

CHASUBLE (*levantando a mão.*): Caridade, cara Srta. Prisma, caridade! Nenhum de nós é perfeito. Eu mesmo sou suscetível a correntes de ar. O enterro será aqui?⁵⁵ (p. 163)

O provérbio escolhido serve ao mesmo propósito de responsabilizar a personagem por suas ações e se relaciona mais apropriadamente ao campo semântico de resfriado e correntes de ar do que o “o homem colhe o que planta”, que seria a tradução mais colada ao provérbio original. A segunda roupagem do provérbio aparece quando a Srta. Prisma e Cecília conversam sobre a possível mudança de atitude de Franco sob influência da Srta. Prisma. A fala da personagem é “as a man sows so let him reap”, que seria algo como “que

⁵⁵ CHASUBLE: Was the cause of death mentioned?

JACK: A severe chill, it seems.

MISS PRISM: As a man sows, so shall he reap.

CHASUBLE (*raising his hand.*) Charity, dear Miss Prism, charity! None of us are perfect. I myself am peculiarly susceptible to draughts. Will the interment take place here?

ele colha o que planta”. No entanto, no original, o autor faz uso de **ambigüidade fonética** (2º recurso de tradução de humor) dos verbos *to sow* e *to sew* para provocar o riso com esse provérbio. Devido à necessidade de que se mantenha a confusão estabelecida por Cecília, mais uma vez, o provérbio foi substituído por um outro, embora menos conhecido, que mantenha o sentido de responsabilidade individual. Vejamos:

SRTA. PRISMA (*balançando a cabeça*.): Acho que nem mesmo eu poderia produzir qualquer efeito sobre um caráter que, de acordo com o próprio irmão, é irrecuperavelmente fraco e hesitante. De fato, não sei se gostaria de recuperá-lo. Não sou a favor dessa mania moderna de transformar pessoas más em boas de uma hora para a outra. Que se enrede em sua própria linha.

CECÍLIA: Mas os homens não costuram, Srta. Prisma. ... E se costurassem, não vejo por que deveriam ser punidos por isso⁵⁶. (p. 154)

“Que se enrede em sua própria linha” foi escolhido por conter o mesmo campo semântico de costurar e trazer a imagem de punição sugerido na fala da personagem Cecília.

O mesmo tratamento foi dado às expressões idiomáticas. Uma expressão idiomática, segundo o dicionário Houaiss, é uma locução ou frase cristalizada numa determinada língua, cujo significado não é dedutível dos significados das palavras que a compõem e que geralmente não pode ser entendida ao pé da letra. Assim como o provérbio, a expressão idiomática utilizada não seguiu exatamente a mesma grafia. Embora Cláudia Xantara nos lembre que é preciso certificar-se de se tratar de uma expressão idiomática e não uma expressão similar (p. 185), insisto na categorização de “when I see a spade I call it a spade” como expressão idiomática, pois, apesar de diferir da expressão cristalizada (“call a spade a spade”), faz referência a ela e encerra o mesmo significado: colocar as coisas às claras. Sendo identificada como expressão idiomática, não seria possível traduzi-la através de paráfrase, por isso foi preciso “encontrar uma expressão correspondente que podemos

⁵⁶ MISS PRISM (*shaking her head*.): I do not think that even I could produce any effect on a character that according to his own brother's admission is irretrievably weak and vacillating. Indeed I am not sure that I would desire to reclaim him. I am not in favour of this modern mania for turning bad people into good people at a moment's notice. As a man sows so let him reap.

CECILY: But men don't sew, Miss Prism. ... And if they did, I don't see why they should be punished for it.

identificar com base no seu significado conotativo” (XANTARA, 2001, p. 188), ou seja, que possa ser colocada em seu lugar sem prejuízo de significado.

A expressão é utilizada durante uma discussão entre Gwendolen e Cecília pelo posto de noiva de Franco. Cansada das insinuações de Gwendolen, Cecília dispara a expressão idiomática citada acima, recebendo a contrapartida: “I am glad to say that I have never seen a spade”. Visto que era preciso dar continuidade à expressão, optei pela utilização de uma expressão idiomática que contivesse a mesma idéia de falar francamente, mas contemplasse a disputa entre as duas personagens. Para tanto, vali-me das falas anteriores quando as personagens discutiam sobre as diferenças entre o campo e a cidade e optei pela expressão “dar nome aos bois”. Vejamos o resultado:

CECÍLIA: Está sugerindo, Srta. Fairfax, que eu arrastei Franco para esse noivado? Como ousa? Não é hora de usar o véu das aparências. Vamos dar nome aos bois.
GWENDOLEN (*sarcasticamente*): Fico feliz em dizer que nunca batizei um boi. É óbvio que somos de camadas sociais completamente diferentes⁵⁷. (p. 191)

A expressão “dar nome aos bois” resolve a questão do pedido de sinceridade e dá a deixa para que Gwendolen produza uma fala espirituosa a respeito de sua condição social. O paralelismo do verbo, no original *see* em “see a spade” e “have never seen a spade”, não foi mantido, mas, sim, um sinônimo, “dar nome” e “batizar”, a fim de que a engenhosidade do *witticism* se tornasse mais aparente.

No que se refere ao tratamento dado às instituições britânicas presentes na peça e que faziam parte de situações de humor, elas foram mantidas inalteradas segundo o critério de manutenção de um certo estranhamento. Como no caso dos preceitos da Primitive Church, que impede o casamento de seus pregadores:

CHASUBLE: O preceito, assim como a prática, da Igreja Primitiva era terminantemente contra o matrimônio.

⁵⁷ CECILY: Do you suggest, Miss Fairfax, that I entrapped Ernest into an engagement? How dare you? This is no time for wearing the shallow mask of manners. When I see a spade I call it a spade.
GWENDOLEN (*satirically*): I am glad to say that I have never seen a spade. It is obvious that our social spheres have been widely different.

SRTA. PRISMA (*sentenciosamente*): Obviamente é por isso que a Igreja Primitiva não durou até os dias de hoje⁵⁸. (p. 161)

As instituições presentes no texto foram devidamente esclarecidas ao leitor nas notas de tradução constantes na retradução em anexo. Quanto às questões relativas ao imaginário, não foi possível mantê-las em sua conformação original, pois elas não faziam parte do repertório nacional. Assim, tiveram que sofrer algum tipo de modificação que levasse o público brasileiro a compreender a alusão da personagem. Isso aconteceu com a fala do Dr. Chasuble devido a sua mania de utilizar metáforas. No original, a personagem diz, na forma de incentivo a Cecília para que estude, que se penduraria aos lábios da Srta. Prisma, alegando em seguida que sua metáfora fora retirada das abelhas. A metáfora das abelhas faz parte do imaginário dos falantes de língua inglesa como uma forma de iniciar uma conversa com crianças sobre sexo – na primavera, as abelhas saem em busca das flores... – mas essa metáfora não tem o mesmo apelo no Brasil. Para que se mantivesse a conotação sexual – ainda que ela tenha sido dita “sem querer” – foi necessário encontrar uma metáfora que aludisse ao trecho “pendurar aos lábios” já presente no texto. A opção encontrada foi a mudança de abelha para beija-flor, como segue:

CHASUBLE: Que estranho. Se eu tivesse a sorte de ser aluno da Srta. Prisma, me dependuraria em seus lábios. (SRTA. PRISMA *arregala os olhos*) Falo metaforicamente. Minha metáfora foi tirada dos beija-flores. ã-hã! O Sr. Worthing, suponho, ainda não voltou da cidade?⁵⁹ (p. 156)

Os “beija-flores” trazem a noção de desejo ao texto em português, embora de forma bem menos explícita do que no original. O “ã-hã” que segue à fala, interpretada como um engasgo, significa que algo foi dito sem querer e corrobora a idéia de haver uma certa malícia na fala, que o pregador falou mais do que devia, mudando rapidamente de assunto.

⁵⁸ CHASUBLE: The precept as well as the practice of the Primitive Church was distinctly against matrimony. MISS PRISM (*sententiously*): That is obviously the reason why the Primitive Church has not lasted up to the present day.

⁵⁹ Chasuble: That is strange. Were I fortunate enough to be Miss Prism's pupil, I would hang upon her lips. (Miss Prism *glares*.) I spoke metaphorically. My metaphor was drawn from bees. Ahem! Mr. Worthing, I suppose, has not returned from town yet?

O terceiro recurso de tradução do humor utilizado na retradução foi a **quebra de expectativa/non-sense**, sendo o recurso mais utilizado devido ao humor da peça estar calcado no non-sense. Segundo o dicionário Houaiss, non-sense é uma frase, linguagem, dito, arrazoado desprovido de significação ou coerência; absurdo, disparate. As falas humorísticas “absurdas” encontradas no original foram traduzidas de forma bastante colada ao texto, pois são cruciais à peça. Algumas informações presentes no texto precisam ser esclarecidas, como a insistência em desqualificar tudo que se refira à Alemanha. A questão da concorrência entre os dois países por mercado consumidor estava se acirrando quando da escritura da peça, pois a Alemanha havia se configurado como nação poucos anos antes e tentava se firmar no cenário internacional. Não se pode simplesmente transferir a aparente picuinha entre Inglaterra e Alemanha para a que temos com a Argentina ou com Portugal. Assim, mantive a Alemanha como alvo das provocações, explicando os motivos das provocações nas notas de tradução. Ainda que o espectador não reconheça de imediato o motivo da hostilidade, a insistência em menosprezar a Alemanha torna as falas engraçadas, justificáveis e compreensíveis dentro do contexto, como no exemplo a seguir:

CECÍLIA: (...) Já há muitíssima punição no mundo. O alemão é uma punição, certamente, e já há alemães demais. Ontem, a senhora me disse que a Alemanha estava superpovoad⁶⁰. (p. 154)

Apesar de o público brasileiro não ter qualquer problema com a língua alemã – no sentido de considerá-la um castigo – ou com o povo alemão, a piada não sofre perda de humor, pois a relação que a personagem estabelece entre os componentes da fala é tão absurda, que o espectador ou o leitor não necessita de uma compreensão maior sobre as relações políticas entre Inglaterra e Alemanha no final do século XIX para compreendê-la e rir da conjectura da personagem.

O quarto recurso de tradução de humor utilizado está relacionado aos **fatores lingüísticos**. Por fatores lingüísticos estão entendidos os jogos de palavras e as figuras de linguagem. A tradução dos fatores lingüísticos é algo muito complexo, uma vez que “há

⁶⁰ CECILY: (...) There is a great deal too much punishment in the world. German is a punishment, certainly, and there is far too much German. You told me yourself yesterday that Germany was over-populated.

uma considerável diferença quanto ao grau de habitualidade ou convencionaisidades dos jogos de palavras e suas variantes no repertório de uma cultura” (TOURY, 2001a, p. 47) e a transposição das figuras de linguagem pode não funcionar ou ser impossível em tradução. Há que se tomar cuidado com as características que compõem os fatores lingüísticos para se assegurar de que foram produzidos propositalmente e não representam apenas uma característica da língua, como a impressão sonora de que a maioria das palavras em francês termina em “ê”.

Ainda segundo Toury (2001a), os jogos de palavras exercem uma função comunicativa bastante marcada nas línguas em que são produzidos e servem para substituir uma palavra ou expressão que passaria despercebida não fosse pelo reforço dado em sua transformação. Na tradução dos jogos de palavra, é importante que se mantenha a função referencial exercida por ela no original “sem causar um dano real à ocorrência e continuidade lógica do texto” (Toury, 2001a, p. 54). Em *The Importance Of Being Earnest*, os jogos de palavras estão centrados nos nomes das personagens, já explicitados em 3.1.

As figuras de linguagem são, segundo Savioli, “o desvio das normas, provocado para conferir expressividade à própria linguagem” (1990, p. 403). Esse desvio, bastante perceptível ao falante nativo de uma língua, pode não parecer tão óbvio em tradução. As principais figuras de linguagem utilizadas na peça foram a metáfora, a antítese, a aliteração e o pleonismo.

As metáforas consistem no uso de uma palavra com o significado de outra devido a uma relação de semelhança entre o que elas representam (SAVIOLI, 1990, p. 403). As metáforas eram a forma preferida de fala do Dr. Chasuble, provavelmente para dar ares de erudito. Além da metáfora já exposta na página 103 desse trabalho, na mesma cena, a personagem tenta elogiar a Srta. Prisma e não é compreendida. Vejamos:

CHASUBLE: Ah, sim. Geralmente, ele gosta de passar o domingo em Londres. Não é daqueles cuja meta única é a diversão, como, até onde se sabe, aquele pobre jovem, o irmão dele, parece ser. *Mas não devo mais perturbar Egéria e sua aluna.*

SRTA PRISMA: *Egéria?* Meu nome é Letícia, doutor⁶¹. (p. 156)

Na fala seguinte, a personagem explica que fazia uma alusão clássica. Essa alusão, mais uma vez nos remete ao desejo existente entre as personagens, pois, além de Egéria ser, na mitologia greco-romana, a “Ninfa das fontes, profetisa e conselheira do rei Numa, cuja morte fê-la transformar-se em fonte (o seu nome designa hoje conselheira secreta, mas escutada)”, também designa a “deusa que, entre os romanos, presidia à maternidade” (www.mithos.cys.com.br). Mesmo que o público não conheça a simbologia de Egéria, percebe o humor existente na fala pelo estranhamento exercido na personagem Srta. Prisma ao ouvi-la e ri pela simples troca do nome.

A antítese “consiste em confrontar idéias opostas entre si” (SAVIOLI, 1990, p. 407). Essa figura de linguagem é a preferida, também, do Dr. Chasuble devido a sua tentativa de mostrar erudição. Na tradução das antíteses, procurou-se ressaltar os pares antagônicos mais comuns em língua portuguesa, como no exemplo abaixo.

CHASUBLE: Meu jovem. Você escapou por um triz de morrer. Espero que sirva de aviso. Estávamos chorando sua partida quando chegou⁶². (p. 166)

No original, temos a dupla “demise” e “arrive”. “Demise”, segundo o dicionário Oxford, é um modo formal de dizer “morte” e “arrive” é um verbo de uso corrente para o verbo “chegar” em língua portuguesa. Para trazer humor a essa fala, foi preciso confrontar os dois significados e relacioná-los. Em português brasileiro, o modo formal de se referir à morte é “falecer”. Ao confrontá-la com o verbo “chegar”, não encontramos um paralelo. Porém, os eufemismos utilizados para designar “morte” fazem referência ao campo semântico do verbo “chegar”, como as expressões idiomáticas “ir para a terra dos pés juntos”, “bater as botas” e “partir dessa para melhor”. O verbo dessa última opção faz o

⁶¹ CHASUBLE: Ah yes, he usually likes to spend his Sunday in London. He is not one of those whose sole aim is enjoyment, as, by all accounts, that unfortunate young man his brother seems to be. But I must not disturb Egeria and her pupil any longer.

MISS PRISM: Egeria? My name is Laetitia, Doctor.

Destaque no texto feito por mim.

⁶² CHASUBLE: Young man, you have had a very narrow escape of your life. I hope it will be a warning to you. We were mourning your demise when you arrived.

contraponto perfeito para o verbo “chegar”, permitindo a utilização da antítese como efeito humorístico.

A aliteração é a “repetição de consoantes da mesma natureza ou de natureza semelhante” (SAVIOLI, 1990, p. 406) e é utilizada duas vezes na peça com propósitos humorísticos. No primeiro ato, Algernon escolhe a letra “v” para montar sua frase sobre Bumbury.

ALGERNON: You have invented a very useful younger brother called Ernest, in order that you may be able to come up to town as often as you like. I have invented a very invaluable permanent invalid called Bunbury, in order that I may be able to go down into the country whenever I choose.

Os trechos “You have invented a very useful younger brother” e “I have invented a very invaluable permanent invalid” contabilizam oito repetições do som “v”, sendo três repetições seguidas no primeiro trecho e cinco no segundo. Ainda que se tentasse manter a aliteração em tradução, não foi possível manter o mesmo número de repetições totais. No primeiro trecho, foram mantidos três sons “v”, mas eles não aparecem em sequência. No segundo trecho, perdeu-se dois desses sons, como apresentado a seguir.

ALGERNON: Você inventou um irmão mais novo muito útil chamado Franco para poder vir à cidade com a frequência que desejar. Eu inventei um valiosíssimo inválido chamado Bumbury para poder ir ao campo quando bem entender. (p. 132)

Assim, o trecho “You have invented a very useful younger brother” foi traduzido por “Você inventou um irmão mais novo muito útil”, em que o terceiro “v” se distancia dos demais, perdendo sua força humorística. O mesmo acontece no segundo trecho pela menor quantidade de aliterações quando comparado ao original.

Na segunda oportunidade, temos a repetição do sufixo –tion em uma enumeração. A tradução natural desse sufixo parece ser –ção, mas nem todos os substantivos utilizados permitiam essa terminação. Neste caso, foi necessário que se modificasse a ordem em que apareciam os termos para que as terminações continuassem aparecendo em sequência direta. Assim, as palavras, “registration, vaccination, confirmation” foram distribuídas de

forma a se juntarem ao campo semântico a que pertenciam. A palavra “confirmation” teve, ainda, de ser modificada para se encaixar na sequência. No início da enumeração temos o nascimento e o batismo, “confirmation”, em português “crisma”, foi transferido para essa seção da lista e modificado para “primeira comunhão”, a fim de iniciar a sequência de aliterações com o sufixo –ção. A tradução da palavra “registration” para o português é “registro”, “matrícula” e, por não fazer parte da sequência desejada, foi trocada por “inscrição”. Vejamos o resultado:

JACK (*muito irritado*): Quanta gentileza de sua parte, Lady Bracknell! Também tenho comigo, a senhora ficará feliz em saber, as certidões de nascimento e de batismo, atestado de primeira comunhão, inscrição, vacinação, da coqueluche e do sarampo; tanto a variedade inglesa quanto a alemã, da Srta. Cardew⁶³. (p. 206)

Por último, temos os pleonasmos. Segundo Savioli, o pleonismo é “a repetição de uma palavra ou uma noção já implicada no texto” (1990, p. 406). Dentro da norma culta brasileira, os pleonasmos não são bem aceitos, causando certo desconforto naquele que o ouve ou lê. No entanto, um pleonismo pode trazer uma comicidade interessante ao texto humorístico, como o pleonismo formulado por Jack para elogiar Gwendolen.

JACK (*Nervoso*): Srta. Fairfax, desde que a conheci tenho-a admirado mais do que a qualquer outra moça... que conheci desde... que a conheci⁶⁴. (p. 138)

A tripla repetição da palavra “conheci” mostra o nervosismo da personagem e permite o humor pela ausência de conteúdo da fala comparada a sua intenção de enaltecer a interlocutora. A tradução do pleonismo não causa maiores problemas, pois, geralmente, é feita bastante colada ao texto de origem.

A **inadequação de registro/neologismo** é o último recurso de tradução de humor utilizado neste trabalho. Por neologismos consideramos todos os léxicos que não encontram registro nas línguas em que foram proferidos. A tradução dos neologismos requer o cuidado

⁶³ JACK (*very irritably*): How extremely kind of you, Lady Bracknell! I have also in my possession, you will be pleased to hear, certificates of Miss Cardew's birth, baptism, whooping cough, registration, vaccination, confirmation, and the measles; both the German and the English variety.

⁶⁴ JACK (*Nervously*): Miss Fairfax, ever since I met you I have admired you more than any girl... I have ever met since... I met you.

de produzir um léxico que seja compatível com as regras de formação das palavras no país alvo. No original, encontram-se dois neologismos. O primeiro foi proferido pela Srta. Prisma, na tentativa de elevar o registro da sua fala, quando conversava com o Dr. Chasuble.

A tradução do neologismo “womanthrope” foi feita de forma bastante colada ao original devido à forma com que o autor criou seu neologismo. “Mis” é um prefixo de negação em inglês. O autor criou o neologismo retirando esse prefixo e acrescentando o substantivo “woman”. Assim, substituiu-se a palavra “woman” por sua tradução em português e foi necessário que se fizesse um ajuste em “antropo”. A junção seria “mulherantropo”, no entanto, não optei por esse neologismo devido a sua extensão. “Misanthropo” tem quatro sílabas e, como aproximei as duas palavras no texto traduzido, precisava de um paralelismo entre as duas traduções além da terminação, reduzi, então, o número de sílabas, resultando no neologismo “femeantropo”. Vejamos o resultado:

SRTA. PRISMA: Você é muito sozinho, caro Dr. Chasuble. Deveria casar-se. Posso compreender um misantropo – um femeantropo, nunca!⁶⁵ (p. 161)

O segundo neologismo percorre todo o texto e demanda uma gama de variações que contemplassem várias formas gramaticais. “Bunbury” é um substantivo próprio inventado pelo autor para designar um suposto doente que, na verdade, oculta a prática de fazer-se passar por alguém a fim de se divertir e adotar um comportamento completamente diverso do habitual. Em tradução, a palavra foi mantida, ajustando-se, apenas, a letra que antecede o “b”. Como em português o “n” não pode anteceder a letra “b”, ela foi trocada por “m”. Assim, a “personagem” recebe o nome de “Bumbury”.

A palavra deu origem, também, ao substantivo comum “bumburying”, como no trecho:

⁶⁵ MISS PRISM: You are too much alone, dear Dr. Chasuble. You should get married. A misanthrope I can understand - a womanthrope, never!

JACK: Your vanity is ridiculous, your conduct an outrage, and your presence in my garden utterly absurd. However, you have got to catch the four-five, and I hope you will have a pleasant journey back to town. This Bunburying, as you call it, has not been a great success for you. (*Goes into the house.*)

A palavra “bumbury” poderia ser utilizada para significar o “bunburying”, mas como o autor preferiu utilizar uma outra palavra, o mesmo foi feito na retradução. A palavra escolhida foi “bumbureio”, pois em português podemos dizer “receio, floreio devaneio”. Ainda que a terminação –eio não seja o mais comum em língua portuguesa, o substantivo foi formado por uma questão de sonoridade. “Bumburiação”, minha segunda opção, era mais difícil de falar e o “a” puxava para si a sílaba tônica da palavra, descaracterizando a identidade sonora da palavra. Partindo desse princípio, o trecho ficou assim traduzido:

JACK: Sua vaidade é ridícula, sua conduta um ultraje e sua presença em meu jardim completamente absurda. No entanto, você tem que pegar o trem das quatro e cinco, e espero que tenha uma viagem de volta agradável. Esse bumbureio, como diz você, não foi um grande sucesso. (*Entra na casa.*) (p. 175)

A palavra, além de designar os substantivos acima descritos, também foi utilizada como verbo. A fim de que pudesse manter a palavra “bumbury” sendo pronunciada sempre com a mesma sílaba tônica em todos os tempos verbos, adotei a primeira conjugação (-ar). Então, “to bunbury” foi traduzido como “bumburear” e conjugado em todos os tempos verbais como no exemplo abaixo.

ALGERNON: Já suspeitava disso, meu caro! Bumbureei por todo Shropshire em duas ocasiões distintas. Agora, conte. Por que você é Franco na cidade e Jack no campo?⁶⁶ (p. 131)

O termo também foi utilizado para formar a palavra que designa aquele que “bumbureia”: o “bunburyist”. Esse neologismo foi criado a partir de um dos sufixos em inglês que designam profissões, -ist, como em “artist” e “dentist”. Em língua portuguesa, é

⁶⁶ ALGERNON: I suspected that, my dear fellow! I have bunburied all over Shropshire on two separate occasions. Now, go on. Why are you Ernest in town and Jack in the country?

possível criar substantivos que designem o agente do verbo utilizando um prefixo muito similar, o “-ista”, como em “artista” e “dentista”. Seguindo essa linha de pensamento, surgiu o “bumburista”.

A retradução de *The Importance of Being Earnest* proporcionou, também, a renovação da linguagem do texto, pois os textos anteriores refletiam uma linguagem de mais de três décadas e possuíam arcaísmos que não condiziam com a leveza que o texto apresenta em seu original.

CONCLUSÃO

As questões levantadas neste trabalho buscaram contribuir com as teorias da tradução teatral, principalmente as referentes aos textos de humor, na medida em que trouxeram à tona sua aplicabilidade em uma peça repleta de oportunidades de discussão.

Os nomes próprios sugeridos não pretendem causar novo estranhamento, mas trazer uma nova perspectiva de entendimento da obra. Tomou-se o cuidado de não modificar os nomes de todas as personagens principais – na verdade, traduziu-se apenas o de Cecily e o de Miss Prism - a fim de que essa modificação seja absorvida sem causar um impacto muito grande na expectativa dos leitores da retradução proposta. A tradução desses nomes próprios não era necessária e, talvez por esse mesmo motivo, nenhuma tradução de *The Importance of Being Earnest* jamais se preocupou com as personagens secundárias. No entanto, vimos que esses nomes têm significado e mereciam um tratamento que lhes devolvesse o peso existente no original. Por outro lado, decidiu-se pela não tradução de alguns nomes que sempre foram traduzidos no Brasil, como o de John, para que se mantivesse o cenário inglês da peça em mente.

O impacto maior das mudanças ficou a cargo do título da peça e do nome da personagem virtual Ernest. A simples proposta de mudança desse nome acarreta um realinhamento de como se pensava o texto nas últimas quatro décadas, indicando uma

releitura para as ações das personagens centrais, bem como uma nova justificativa para essas ações. O trocadilho *earnest-Ernest* é, aparentemente, a questão tradutória mais discutida a respeito dessa peça, em qualquer língua. Nas línguas latinas, a solução encontrada por Guilherme de Almeida parece ser a que mais se aproximava do original. Em francês, foi adotada a palavra *Constant* para solucionar o trocadilho entre nome próprio e o adjetivo. Provavelmente, a tradução aposta na constância das afirmações da personagem John, que de tanto insistir na sua mentira, tornou-a verdade. Em espanhol, o tradutor não conseguiu encontrar um termo que privilegiasse os dois significados. O termo “*earnest*” foi substituído pelo nome Ernesto. Provavelmente, na esperança de que a sonoridade da palavra levasse o público a supor a palavra “*honesto*”. A proposta feita aqui, apesar de ir de encontro à solução apresentada e consagrada há mais de quarenta anos, não pretende pôr por terra todo o trabalho realizado anteriormente, mas contribuir de maneira organizada e embasada para a evolução do texto em tradução, aproximando-o, cada vez mais, de seu original.

As demais modificações propostas tiveram como meta atualizar o texto quanto a sua linguagem. A leitura das traduções disponíveis no mercado, apesar de uma delas ter sido lançada há apenas dois anos, deixa claro que houve envelhecimento nas traduções. As palavras escolhidas já não têm a mesma força de significação e tornaram-se obsoletas, afastando prováveis leitores. Pode-se perceber o envelhecimento de um texto em dez anos. Em teatro, esse envelhecimento é mais aparente, pois a coloquialidade e a informalidade das falas, às vezes, incentivam o tradutor a utilizar termos e expressões típicos de sua época. Essa prática confere leveza e fluência ao texto, mas o condena a servir apenas para a ocasião para a qual foi realizada a tradução. Quando o texto teatral é traduzido visando sua impressão, como é o caso desta retradução, a linguagem coloquial é amenizada porque as falas muito coloquiais dão uma aparência desconfortável ao leitor e, por isso, os termos de uso corrente se tornam menos freqüentes. Esse desconforto é causado porque a coloquialidade se dá através da modulação da voz e da utilização de um gestual. A leitura de um texto teatral depende do tom de voz que o leitor imprime para cada personagem. Uma entonação pode não ser compreendida pelo leitor e colocar a fala a perder, principalmente em se tratando de textos de humor.

Traduzir um texto humorístico para a impressão não significa deixar de lado o ritmo das falas e sua fluidez natural, mas trabalhar o texto de forma que sua leitura aparente ser a reprodução de uma fala. Essa aparência de naturalidade é criada pela utilização de palavras comuns da língua de chegada e de estruturas de uso corrente pelos falantes.

Além da preocupação com o ritmo do texto, é preciso tomar cuidado com os ganchos de humor propostos no original. O humor criado em determinada cultura pode não funcionar da mesma forma em tradução, pois a visão de mundo das duas culturas pode não coincidir e a seriedade com que os acontecimentos são encarados também pode variar; logo, o foco do humor pode não estar no mesmo ponto. A tradução desse humor deve ter a agilidade de comunicação proposta no original, mas também deve reproduzir a forma de pensamento subjacente a ela. A não coincidência entre essas formas de pensamento pode ser compensada pela coerência interna apresentada no texto, assim como aconteceu com a questão de algumas personagens com a Alemanha. A tradução do humor não é feita intuitivamente; estudos afirmam haver pontos definidos em que o humor é revelado. A grande maioria desses pontos é coincidente nas duas culturas, diferindo apenas a intensidade e a frequência de uso. Ao tradutor de humor cabe identificar o vértice no qual as duas culturas se encontram e, dentro da categoria identificada, procurar por uma solução que satisfaça o original com a menor perda possível de significado.

A retradução de *The Importance of Being Earnest*, apresentada em anexo, procurou colocar em prática os preceitos da tradução teatral e da tradução do humor, buscando utilizar uma linguagem que não remetesse a nenhuma época em particular - a fim de dar longevidade à tradução. O humor da peça é de fácil apreensão para o público brasileiro, pois recai sobre jogos de palavras e de associações mentais cuja simples menção traz o humor. O desafio maior residiu na manutenção desses significados aliados à estrutura pedida pelas falas no original. Algumas vezes, foi necessário que se fizessem adaptações de cunho cultural. Há, ainda, modificações necessárias para que se leve essa retradução aos palcos: algumas falas são longas demais e necessitariam ser enxugadas. O resultado final pode não ser tão adaptável ao palco quanto a tradução de Guilherme de Almeida e Werner

J. Loewenberg, nem tão filiado ao que se chama de tradução literária quanto a tradução de Oscar Mendes, mas tem como mérito a busca de uma tradução que, ao apresentar um novo original, procurou transmitir o texto de Oscar Wilde em seus muitos níveis de entendimento. A reflexão apresentada neste trabalho norteou todas as escolhas feitas ao longo da tradução e ajudou a uniformizar o caminho que levou às soluções apontadas.

O produto final, com suas notas, procurou manter a proposta e a leveza do texto de Oscar Wilde em sua plenitude, buscando não subverter a letra do original desnecessariamente, nem se prender a ela de forma a tornar o texto artificial.

BIBLIOGRAFIA

- AALTONEN, Sirkku. *Retranslation in the Finnish Theatre*. IN: MILTON, John e TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Cadernos de Tradução XI**. Florianópolis: Pós-Graduação em Estudos da Tradução, 2003.
- AALTONEN, Sirkku. **Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society**. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 2000.
- ANDERMAN, Gunilla. **Europe on Stage: Translation and Theatre**. London: Oberon Books, 2005.
- BASSNETT, Susan. **Translation Studies**. London: Routledge, 2004.
- BECKSON, Karl (Org.). **O Melhor de Oscar Wilde**. Tradução de Dau Bastos. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.
- BERMAN, Antoine. **Pour Une Critique des Traduction: John Donne**. Paris: Éditions Gallimard, 1995.
- BOWMAN, Martin. *Scottish Horses and Montreal Trains – The Translation of Vernacular to Vernacular*. IN: UPTON: Carole-Anne (edt.). **Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000.
- CAMERON, Derrick. *Tradaptation: Cultural Exchange and Black British Theatre*. IN: UPTON, Carole-Ann (edt.). **Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000.

CAMERON, Kate. *Performing Voices: Translation and Hélène Cixous*. IN: UPTON, Carole-Anne (ed.). **Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000.

DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Editora Objetiva, 2001.

ESPASA, Eva. *Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?* IN: UPTON, Carole-Anne (ed.). **Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000.

FINDLAY, Bill. *Translating Standard into Dialect: Missing the Target?* IN: UPTON, Carole-Anne (ed.). **Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000.

GARCEZ, Pedro de Moraes. *Diversidade lingüística: considerações para a tradução*. IN: **Revista Trabalhos de Lingüística Aplicada, nº 33**. Campinas: UNICAMP/IEL, 1999.

GARCEZ, Pedro de Moraes. *English into Brazilian Portuguese: Problems of translating address in literary dialogue*. IN: COULTHARD, M (Ed.) **Studies in Translation: Estudos de Tradução**. Ilha do Desterro. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992.

GENETTE, Gérard. **Paratexts: Thresholds of Interpretation**. Tradução de Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HOLLAND, Merlin & HART-DAVIS, Rupert (Org.). **The Complete Letters of Oscar Wilde**. New York: Henry Holt and Company, 2000.

HOLLAND, Vyvyan. **Oscar Wilde**. London: Thames and Hudson Ltd, 1966.

<http://mithos.cys.com.br/3923.htm> último acesso em 09.janeiro.2007

http://pt.wikipedia.org/wiki/Guilherme_de_Almeida último acesso em 17.janeiro.2007

http://www.anenet.com.br/biografias/biografia_oscarmendes.htm último acesso em 13.janeiro.2007

<http://www.ctts.dcu.ie/OscarMGuimaraesTRASNABIO.html> último acesso em 13.janeiro.2007

KOSKINEN, Kaisa e PALOPOSKI, Outi. *Retranslation in the Age of Digital Reproduction*. IN: MILTON, John e TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Cadernos de Tradução XI**. Florianópolis: Pós-Graduação em Estudos da Tradução, 2003.

McLEISH, Kenneth. *Translating Comedy*. IN: JOHNSTON, David (edt.). **Stages of Translation**. Bath: Absolut Press, 1996.

MESCHONNIC, Henri. **Poétique du Traduire**. France: Édition Verdier, 1999.

MITTMANN, Solange. **Notas do Tradutor e Processo Tradutório: Análise e Reflexão Sob Uma Perspectiva Discursiva**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

NAGY, András. *A Samovar is a Samovar is a Samovar. Hopes and Failures of the Author as the Object and Subject of Translation*. IN: UPTON, Carole-Ann (edt.). **Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000.

OXFORD Advanced Learner's Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 2003.

OXFORD Learner's Dictionary of English Idioms. Oxford: Oxford University Press, 1994.

O'SHEA, José Roberto Basto. *Performance e Inserção Cultural: Antony and Cleopatra e Cymbeline, King of Britain em Português*. IN: CORSEUIL, Anelise R. & CAUGHIE, John. **Estudos Culturais: Palco, Tela e Página**. Florianópolis: Insular, 2000.

PAVIS, Patrice. **Theatre at the Crossroads of Culture**. Tradução de Loren Kruger. London: Routledge, 1995.

PENGUIN Dictionary of Proverbs, The. London: Penguin Books, 2000.

ROSAS, Marta. **Tradução de Humor: Transcriando Piadas**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2002.

ROZHIN, Szczesna Klaudyna. *Translating the Untranslatable: Edward Redlinski's Cu na Greenpoincie (Greenpoint Miracle) in English*. IN: UPTON, Carole-Anne (edt.). **Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000.

SAVIOLI, Francisco Platão. **Gramática em 44 Lições**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

- SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sobre os diferentes métodos da tradução*. IN: HEIDERMAN, Werner (org.) **Clássicos da Teoria da Tradução**. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. Volume 1.
- SMITHS, The. *Cemetery Gates*. IN: **The Queen Is Dead**. London: Rough Trade/Warner, 1986.
- SWAN, Michael. **Practical English Usage**. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- TOURY, Gideon. *Os Sobrenomes e seus Substitutos*. IN: **Cadernos de Tradução do Instituto de Letras**. Nº 14. Traduzido por Hedy Lorraine Hofmann. Porto Alegre: Núcleo de Editoração Eletrônica do Instituto de Letras da UFRGS, 2001.
- TOURY, Gideon. *O Que Torna Um Spoonerismo (in)Traduzível?*. IN: **Cadernos de Tradução do Instituto de Letras**. Nº 14. Traduzido por Cristiane Copetti Refisnski et al. Porto Alegre: Núcleo de Editoração Eletrônica do Instituto de Letras da UFRGS, 2001.
- WEBSTER'S Dictionary of the English Language. Chicago: Enciclopædia Britannica Inc., 1986.
- WILDE, Oscar. **A Alma do Homem sob o Socialismo**. Tradução de Heitor Ferreira da Rosa. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- WILDE, Oscar. **A Importância de Ser Prudente**. Tradução de Guilherme de Almeida e de Werner J. Loewenberg. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- WILDE, Oscar. **A Importância de Ser Prudente**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1975.
- WILDE, Oscar . **De Profundis And Other Writings**. London: Penguin Books, 1986.
- WILDE, Oscar . **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.
- WILDE, Oscar . *The Importance of Being Earnest*. In: **The Complete Works of Oscar Wilde: Stories, plays, poems & Essays**. New York: Harper Perennial, 1989.
- WILDE, Oscar . **The Importance of Being Earnest**. New York: Signet Classics, 1985.

XANTARA, Cláudia; RIVA, Huelinton e RIOS, Tatiana Helena. *As dificuldades na tradução de idiomatismos*. IN: **Cadernos de Tradução nº 8**. Florianópolis: Núcleo de Tradução, 2001.

APÊNDICE

APÊNDICE A

Os nomes utilizados em *The Importance of Being Earnest*

Ao todo foram citados 66 nomes, dos quais 26 eram nomes próprios (sendo 12 personagens principais e 15 citações de personagens que não aparecem em cena), 24 mencionam endereços, nomes de estabelecimentos, lugares ou linhas de transporte público, 10 fazem citações a obras de arte, artistas ou publicações, 4 referem-se a partidos políticos, afiliados políticos ou formas de governo e 2 identificam nomes de congregações religiosas.

Nomes próprios

- | | |
|------------------------------------|-----------------------|
| 1. John Worthing (Jack) | 14. Mary Farqhar |
| 2. Ernest | 15. Lady Harbury |
| 3. Algernon Moncrieff (Algy) | 16. Gerald Fairfax |
| 4. Rev. Canon Chasuble (Frederick) | 17. Duchess of Bolton |
| 5. Mr. Gribsby | 18. Lady Bloxham |
| 6. Merriman | 19. Mudie |
| 7. Lane | 20. Parker |
| 8. Moulton | 21. Lord Kelso |
| 9. Lady Bracknell | 22. Markby |
| 10. Gwendolen Fairfax | 23. Malan |
| 11. Cecily Cardew | 24. Migsby |
| 12. Miss Prism (Lætitia) | 25. Mobbs |
| 13. Mr. Thomas Cardew (James) | 26. Moncrieff |

Nomes de lugares

- | | |
|--|---|
| 1. Half-moon Street, London, W. | 14. Grand Hotel |
| 2. Shropshire | 15. Holloway |
| 3. Tunbridge Wells | 16. West End |
| 4. B4, The Albany, W. | 17. Bankrupcy Court |
| 5. Savoy | 18. SW, Gervase Park, Dorking,
Surrey |
| 6. Willi's | 19. Sporrán, Fifeshire, NB |
| 7. Grosvenor Square | 20. London's Inn, Field 149a,
Western Central District, London |
| 8. 149, Belgrave Square | 21. 104, Upper Grosvenor Street |
| 9. Victoria Station | 22. Bayswater |
| 10. Brighton Line | 23. Grower Street Omnibus |
| 11. St. James Street | 24. Leamington |
| 12. Empire | |
| 13. The Manor House, Woolton,
Hartfordshire | |

Nomes de publicações ou artistas

1. Shiller
2. *William Tell*
3. “Egeria”
4. *Political Economy*
5. Morning Post
6. Court Guides
7. Army List
8. Bradshaw of 1869
9. *History of Our Own Times*
10. The Green Carnation

Nomes políticos

1. Liberal unionist
2. Tories
3. Radical Party
4. Socialism

Nomes religiosos

1. Primitive Church
2. Anabaptists

APÊNDICE B

The Importance of Being Earnest

A Trivial Comedy for Serious People

The persons of the play

John Worthing, J.P.	Moulton, gardener
Algernon Moncrieff	Lady Bracknell
Rev. Canon Chasuble, D.D.	Hon. Gwendolen Fairfax
Mr. Gribbsby, solicitor	Cecily Cardew
Merriman, butler	Miss Prism, governess
Lane, manservant	

ACT ONE

SCENE: morning-room in Algernon's flat in Half-Moon Street, London. W. TIME: The present. The room is luxuriously and artistically furnished. The sound of a piano is heard in the adjoining room.

LANE is arranging afternoon tea on a table, and after the music has ceased, ALGERNON enters.

ALGERNON: Did you hear what I was playing, Lane?

LANE: I didn't think it polite to listen, sir.

ALGERNON: I'm sorry for that, for your sake. I don't play accurately – any one can play accurately – but I play with wonderful expression. As far as the piano is concerned, sentiment is my forte. I keep science for Life.

LANE: Yes, sir.

A Importância de Ser Franco

Uma Comédia Frívola para Pessoas Sérias

As personagens da peça

John Worthing, Juiz de Paz ¹	Sacho, jardineiro
Algernon Moncrieff	Lady Bracknell
Rev. Côn. Chasuble ² , Phd Teologia	Srta. Gwendolen Fairfax
Sr. Gribbsby, advogado	Cecília Cardew
Felício, mordomo	Srta. Prisma, preceptora
Vereda, criado	

PRIMEIRO ATO

CENÁRIO: Sala de refeições no apartamento de Algernon na Half-Moon street, Londres. TEMPO: Atualidade. A sala está mobiliada com luxo e arte. Ouve-se o som de um piano na sala contígua.

VEREDA está preparando a mesa para servir o chá da tarde. Cessa a música e entra ALGERNON.

ALGERNON: Você ouviu o que eu estava tocando, Vereda?

VEREDA: Não achei que fosse educado ouvir, senhor.

ALGERNON: Pois lamento muito, por você. Eu não toco com precisão – qualquer um pode tocar com precisão – mas eu toco com uma expressão extraordinária. Em matéria de piano, o sentimento é o meu forte. Guardo a ciência para a Vida.

VEREDA: Sim, senhor.

ALGERNON: E, por falar em ciência da Vida, você já preparou os sanduíches de pepino³ para a Lady Bracknell?

ALGERNON: And, speaking of the science of Life, have you got the cucumber sandwiches cut for Lady Bracknell?

LANE: Yes, sir.

ALGERNON: Ahem! Where are they?

LANE: Here, sir. (*Shows plate.*)

ALGERNON (*inspects them, takes two, and sits down on the sofa*): Oh! ... by the way, Lane, I see from your book that on Thursday night, when Lord Shoreman and Mr. Worthing were dining with me, eight bottles of champagne are entered as having been consumed.

LANE: Yes, sir; eight bottles and a pint.

ALGERNON: Why is it that at a bachelor's establishment the servants invariably drink the champagne? I ask merely for information.

LANE: I attribute it to the superior quality of the wine, sir. I have often observed that in married households the champagne is rarely of a first-rate brand.

ALGERNON: Good heavens! Is marriage so demoralising as that?

LANE: I believe it *is* a very pleasant state, sir. I have had very little experience of it myself up to the present. I have only been married once. That was in consequence of a misunderstanding between myself and a young person.

ALGERNON (*languidly*): I don't think that I am much interested in your family life, Lane.

LANE: No, sir; it is not a very interesting subject. I never think of it myself.

ALGERNON: Very natural, I am sure. That will do, Lane, thank you.

LANE: Thank you, sir. (*Lane moves to go out.*)

ALGERNON: Ah! ... Just give me another cucumber sandwich.

LANE: Yes, sir (*Returns and hands plate.*)

VEREDA: Sim, senhor.

ALGERNON: ã-hã! E onde estão?⁴

VEREDA: Estão aqui, senhor.⁵ (*Mostra o prato.*)

ALGERNON (*examina-os, pega dois e senta-se no sofá*): Ah!... A propósito, Vereda, vejo pelo caderno de notas que, na quinta-feira à noite, quando o lorde Shoreman e o Sr. Worthing estiveram jantando comigo, consta o consumo de oito garrafas de champagne.

VEREDA: Sim, senhor; oito garrafas e 568 ml.

ALGERNON: Por que na casa de um solteiro são, invariavelmente, os serviçais que bebem o champagne? Pergunto só por curiosidade.

VEREDA: Atribuo isso à excelência do vinho, senhor. Tenho observado com muita frequência que em casa de homens casados, raramente, o champagne é de primeira qualidade.

ALGERNON: Meus Deus! O casamento é tão desmoralizante assim?

VEREDA: Acredito que *seja* uma situação bem agradável, senhor. Tive pouquíssima experiência até agora. Só fui casado uma vez. E foi devido a um mal-entendido entre uma jovem e eu.

ALGERNON (*languidamente*): Não acho que eu esteja muito interessado na sua vida familiar, Vereda.

VEREDA: Sim, senhor; não é um assunto muito interessante. Eu mesmo nunca penso nela.

ALGERNON: Muito natural, tenho certeza. Isso é tudo, Vereda, obrigado.

VEREDA: Obrigado, senhor. (*VEREDA faz menção de sair.*)

ALGERNON: Ah! ... Me dê só mais um sanduíche de pepino.⁶

VEREDA: Sim, senhor. (*Ele volta e passa o prato.*)⁷

VEREDA *sai*.

ALGERNON: As idéias de Vereda sobre o casamento parecem um

LANE *goes out*.

ALGERNON: Lane's views of marriage seem somewhat lax. Really, if the lower orders don't suit us a good example, what on earth is the use of them? They seem, as a class, to have absolutely no sense of moral responsibility.

Enter LANE.

LANE: Mr. Ernest Worthing.

Enter JACK. LANE *goes out*.

ALGERNON: How are you, my dear Ernest? What brings you up to town?

JACK: Oh, pleasure, pleasure! What else should bring one anywhere? Eating as usual, I see, Algy!

ALGERNON (*stiffly*): I believe it is customary in good society to take some slight refreshment at five o'clock. Where have you been since last Thursday?

JACK (*sitting down on the sofa*): Oh! In the country.

ALGERNON: What on earth do you do there?

JACK (*pulling off his gloves*): When one is in town one amuses oneself. When one is in the country one amuses other people. It is excessively boring.

ALGERNON: And who are the people you amuse?

JACK (*airily*): Oh, neighbours, neighbours.

ALGERNON: Got nice neighbours in your part of Shropshire?

JACK: Perfect horrid! Never speak to one of them.

ALGERNON: How immensely you must amuse them! (*Goes over and takes sandwich*.) By the way, Shropshire is your county, is it not?

JACK: Eh? Shropshire? Yes, of course. Hallo! Why all these cups? Why cucumber sandwiches? Why such reckless extravagance in one so young? Who is coming to tea?

ALGERNON: Oh! Merely Aunt Augusta and Gwendolen.

JACK: How perfectly delightful!

tanto confusas. Francamente, se as classes inferiores não nos servem de bons exemplos, qual a utilidade delas? Como classe, não parecem ter qualquer senso de responsabilidade moral.

Entra VEREDA.

VEREDA: O Sr. Franco Worthing.

Entra JACK. VEREDA *sai*.

ALGERNON: Como tem passado, meu caro Franco? O que o traz à cidade?

JACK: Ah, o prazer, o prazer! O que mais levaria alguém a qualquer lugar? Comendo como sempre, pelo que vejo, Algy!

ALGERNON (*duramente*): Acho que é costume na boa sociedade fazer uma refeição leve às cinco horas. Por onde andou desde a quinta-feira passada?

JACK (*sentando na sofá*): Ah! No campo.

ALGERNON: Que diabos você faz lá?

JACK (*tirando suas luvas*): Quando as pessoas estão na cidade, se divertem. Quando estão no campo, divertem as outras pessoas. É excessivamente entediante.

ALGERNON: E quem são as pessoas que você diverte?

JACK (*distraindo*): Ah, vizinhos, vizinhos.

ALGERNON: Tem vizinhos simpáticos nas terras de Shropshire⁸?

JACK: Perfeitamente horríveis! Nunca falo com nenhum deles.

ALGERNON: Deve diverti-los muito, mesmo! (*Atravessa a sala e pega outro sanduíche*.) A propósito, você é do condado de Shropshire, não é?

JACK: Ah? Shropshire? Sim, claro. Ei! Para que todas essas xícaras? Para que os sanduíches de pepino? Para que tamanha extravagância em alguém tão jovem? Quem vem para o chá?

ALGERNON: Ah! Apenas Tia Augusta e Gwendolen.

JACK: É perfeitamente encantador!

ALGERNON: Sim, está tudo muito bem; mas receio que Tia Augusta não aprove sua presença aqui.

ALGERNON: Yes, that is all very well; but I am afraid Aunt Augusta won't quite approve of your being here.

JACK: May I ask why?

ALGERNON: My dear fellow, the way you flirt with Gwendolen is perfectly disgraceful. It is almost as bad as the way Gwendolen flirts with you.

JACK: I am in love with Gwendolen. I have come up to town expressly to propose to her.

ALGERNON: I thought you had come up for pleasure?... I call that business.

JACK: How utterly unromantic you are!

ALGERNON: I really don't see anything romantic in proposing. It is very romantic to be in love. But there is nothing romantic about a definite proposal. Why, one may be accepted. One usually is, I believe. Then the excitement is all over. The very essence of romance is uncertainty. If ever I get married, I'll certainly try to forget the fact.

JACK: I have no doubt about that, dear Algy. The Divorce Court was especially invented for people whose memories are so curiously constituted.

ALGERNON: Oh! There is no use speculating on that subject. Divorces are made in heaven – (JACK *puts out his hand to take a sandwich*. ALGERNON *at once interferes*.) Please don't touch the cucumber sandwiches. They are ordered specially for Aunt Augusta. (*Takes one and eats it*.)

JACK: Well, you have been eating them all the time.

ALGERNON: That is quite a different matter. She is my aunt. (*Takes plate from below*.) Have some bread and butter. The bread and butter is for Gwendolen. Gwendolen is devoted to bread and butter.

JACK (*advancing to table and helping himself*): And very good bread and butter is it too.

JACK: Posso perguntar por quê?

ALGERNON: Meu caro amigo, a maneira como você flerta com Gwendolen é uma perfeita vergonha. É quase tão ruim quanto o modo como Gwendolen flerta com você.

JACK: Estou apaixonado por Gwendolen. Vim à cidade expressamente para pedi-la em casamento.

ALGERNON: Pensei que tivesse vindo por prazer? ... Chamo isso de negócios.

JACK: Que falta de romantismo da sua parte!

ALGERNON: Na verdade, não vejo nada de romântico em pedidos de casamento. É muito romântico estar apaixonado, mas não há nada de romântico em uma proposta definitiva. Ora, ela pode ser aceita. Geralmente são, eu acho. Então, o entusiasmo acaba de vez. A verdadeira essência do romance é a incerteza. Se alguma vez me casar, certamente vou tentar esquecer o fato.

JACK: Não tenho dúvidas, caro Algy. O divórcio foi inventado especialmente para pessoas com memórias constituídas de modo tão curioso.

ALGERNON: Ah! Não adianta especular sobre este assunto. Os divórcios são uma benção de Deus – (JACK *estica a mão para pegar um sanduíche*. ALGERNON *o interrompe imediatamente*.) Por favor, não toque nos sanduíches de pepino. Foram encomendados especialmente para Tia Augusta. (*Pega um e come*.)

JACK: Bom, você os está comendo o tempo todo.

ALGERNON: Mas isso é completamente diferente. Ela é minha tia. (*Pega um prato de baixo*.) Sirva-se de pão com manteiga. O pão com manteiga é para Gwendolen. Gwendolen é apaixonada por pão com manteiga.

JACK (*aproximando-se da mesa e servindo-se*): E o pão com manteiga está muito bom mesmo.

ALGERNON: Bem, meu caro, não precisa comer como se fosse comer todos. Você age como se já fosse casado com ela, e eu não

ALGERNON: Well, my dear fellow, you need not eat as if you were going to eat it all. You behave as if you were married to her already, and I don't think you ever will be.

JACK: Why on earth do you say that?

ALGERNON: Well, in the first place girls never marry the men they flirt with. Girls don't think it right.

JACK: Oh, that is nonsense!

ALGERNON: It isn't. It is a great truth. It accounts for the extraordinary number of bachelors that one sees all over the place. In the second place, I don't give my consent.

JACK: Your consent! What utter nonsense you talk!

ALGERNON: My dear fellow, Gwendolen is my first cousin. And before I allow you to marry her, you will have to clear up the whole question of Cecily.

JACK: Cecily! What on earth do you mean by Cecily? (ALGERNON goes to the bell and rings it. Then returns to teatable and eats another sandwich.) What do you mean, Algy, by Cecily! I don't know any one of the name Cecily... as far as I remember.

Enter LANE.

ALGERNON: Bring me the cigarette case Mr. Worthing left in the smoking-room the last time he dined here.

LANE: Yes, sir.

LANE goes out.

JACK: Do you mean to say you have had my cigarette case all this time? I wish to goodness you had let me know. I have been writing frantic letters to Scotland Yard about it. I was nearly offering a large reward.

ALGERNON: Well, I wish you would offer one. I happen to be more than usually hard up.

JACK: There is no good offering a large reward now that the thing is found.

acho que algum dia será.

JACK: Por que está dizendo isso?

ALGERNON: Bem, em primeiro lugar, as garotas nunca se casam com os homens com quem flertaram. Elas acham que não convém.

JACK: Ah! Que bobagem!

ALGERNON: Não é. É uma grande verdade. Isso explica o grande número de solteiros que se vê por todo lado. Em segundo lugar, não dou o meu consentimento.

JACK: Seu consentimento! Que grandíssima bobagem!⁹

ALGERNON: Meu caro, Gwendolen é minha prima em primeiro grau. E antes que eu permita que se case com ela, você vai precisar esclarecer toda a história da Cecília.

JACK: Cecília! Que diabos você quer dizer com Cecília?

(ALGERNON vai até a sineta e a toca. Então, retorna à mesa de chá e come outro sanduíche.) Algy, o que quer dizer com Cecília! Não conheço ninguém que se chame Cecília... pelo menos que eu me lembre.¹⁰

Entra VEREDA.

ALGERNON: Traga-me a cigarreira que o Sr. Worthing deixou no salão de fumar da última vez que jantou aqui.

VEREDA: Sim, senhor.

VEREDA sai.

JACK: Quer dizer que você estava com a minha cigarreira todo este tempo? Por Deus, você poderia ter-me avisado. Mande cartas ensandecidas para a Scotland Yard por causa dela. Estive a ponto de oferecer uma gorda recompensa.

ALGERNON: Bem, gostaria que tivesse oferecido. Casualmente, estou mais desprovido que de costume.

JACK: Não é necessário oferecer uma gorda recompensa, agora que o objeto foi encontrado.

Entra VEREDA com a cigarreira em uma bandeja.

ALGERNON pega-a imediatamente. VEREDA sai.

Enter LANE with the cigarette case on a salver.

ALGERNON *takes it at once.* LANE *goes out.*

ALGERNON: I think that is rather mean of you, Ernest, I must say. (*Opens case and examines it.*) However, it makes no matter, for, now that I look at the inscription inside, I find that the thing isn't yours after all.

JACK: Of course it's mine. (*Moving to him.*) You have seen me with it a hundred times, and you have no right whatsoever to read what is written inside. It is a very ungentlemanly thing to read a private cigarette case.

ALGERNON: Oh! It is absurd to have a hard and fast rule about what one should read and what one shouldn't. One should read everything. More than half of modern culture depends on what one shouldn't read.

JACK: I am quite aware of the fact, and I don't propose to discuss modern culture. It isn't the sort of thing one should talk of in private. I simply want my cigarette case back.

ALGERNON: Yes; but this isn't your cigarette case. This cigarette case is a present from some one of the name Cecily, and you said you didn't know any of that name.

JACK: Well, if you want to know, Cecily happens to be my aunt.

ALGERNON: Your aunt!

JACK: Yes. Charming old lady she is, too. Lives at Tunbridge Wells. Just give it back to me, Algy.

ALGERNON (*Retreating to back of sofa*): But why does she call herself little Cecily if she is your aunt and lives at Tunbridge Wells? (*Reading*) "From little Cecily with her fondest love."

JACK (*Moving to sofa and kneeling upon it*): My dear fellow, what on earth is there in that? Some aunts are tall, some aunts are not tall. That is a matter that surely an aunt may be allowed

ALGERNON: Devo dizer que acho sua atitude um tanto mesquinha, Franco. (*Abre a cigarreira e a examina*) Embora já não faça mais diferença, pois, vendo agora o que está gravado aqui dentro, acho que o objeto não é seu afinal de contas.

JACK: Claro que é meu. (*Dirigindo-se a ele.*) Você me viu com ela uma centena de vezes. E não tem qualquer direito de ler o que está escrito lá dentro. É muito deselegante da sua parte ler uma cigarreira particular.

ALGERNON: Ah! É um absurdo ter uma regra tão rígida sobre o que alguém deve ou não ler. As pessoas deveriam ler tudo¹¹. Mais da metade da cultura moderna depende do que as pessoas não deveriam ler.

JACK: Sei disso perfeitamente bem e não pretendo discutir a cultura moderna. Não é o tipo de coisa que se deva falar em particular. Eu só quero minha cigarreira de volta.

ALGERNON: Claro; mas essa não é a sua cigarreira. Essa cigarreira é um presente de alguém chamado Cecília, e você disse que não conhecia ninguém com esse nome.

JACK: Bom, se quer mesmo saber, acontece que Cecília é minha tia.

ALGERNON: Sua tia!

JACK: Sim. Aliás, é uma senhora encantadora. Mora em Tunbridge Wells¹². Devolva-me isso logo, Algy.

ALGERNON (*Refugiando-se atrás do sofá*): Mas por que ela assina Cecilinha se é sua tia e mora em Tunbridge Wells? (*Lendo*) "De Cecilinha, com o maior amor do mundo."

JACK (*Dirigindo-se ao sofá e ajoelhando-se sobre ele*): Meu caro, que problema há nisso? Algumas tias são altas, outras não. Essa é uma questão que, certamente, cabe a uma tia decidir por si própria. Parece que você acha que todas as tias deveriam ser exatamente como a sua tia! É um absurdo! Pelo amor de Deus, devolva-me a

to decide for herself. You seem to think that every aunt should be exactly like your aunt! That is absurd! For Heaven's sake give me back my cigarette case. (*Follows ALGERNON round the room.*)

ALGERNON: Yes. But why does your aunt call you her uncle? "From little Cecily, with her fondest love to her Uncle Jack." There is no objection, I admit, to an aunt being a small aunt, but why an aunt, no matter what her size may be, should call her own nephew her uncle, I can't quite make out. Besides, your name isn't Jack at all, it is Ernest.

JACK: It isn't Ernest; it's Jack.

ALGERNON: You have always told me it was Ernest. I have introduced you to every one as Ernest. You answer to the name of Ernest. You look as if your name was Ernest. You are the most earnest-looking person I ever saw in my life. It is perfectly absurd your saying that your name isn't Ernest. It's on your cards. Here is one of them. (*Taking it from a case.*) "Mr. Ernest Worthing, B.4, The Albany, W." I'll keep this as a proof that your name is Ernest if ever you attempt to deny it to me, or to Gwendolen, or to any one else. (*Puts the card in his pocket.*)

JACK: Well, my name is Ernest in town and Jack in the country, and the cigarette case was given to me in the country.

ALGERNON: Yes, but that does not account for the fact that your small Aunt Cecily, who lives at Tunbridge Wells, calls you her dear Uncle. Come, old boy, you had much better have the thing out at once.

JACK: My dear Algy, you talk exactly as if you were a dentist. It is very vulgar to talk like a dentist when one isn't a dentist. It produces a false impression.

ALGERNON: Well, that is exactly what dentists always do. Now, go on! Tell me the whole thing. I may mention that I have always suspected you being a confirmed and secret Bunburyist;

cigarreira. (*Persegue ALGERNON pela sala.*).

ALGERNON: Sim. Mas por que sua tia o chama de tio? "De Cecilinha, com o maior amor do mundo, para o Tio Jack". Não há objeção alguma, eu admito, em uma tia ser pequena, mas, o que eu não consigo compreender, é o porquê de uma tia, não importando qual seja o seu tamanho, chamar o próprio sobrinho de tio. Além disso, seu nome não é Jack, absolutamente, é Franco.

JACK: Não é Franco, é Jack.

ALGERNON: Você sempre me disse que era Franco. Te apresentei a todo mundo como Franco. Você atende pelo nome Franco. Você tem cara de quem se chama Franco. É a pessoa com a aparência mais franca que já vi na vida. É um completo absurdo você dizer que seu nome não é Franco. Está nos seus cartões. Aqui temos um deles. (*Tirando-o de uma caixa.*) "Sr. Franco Worthing, B.4, The Albany¹³, W.". Vou guardá-lo como prova de que seu nome é Franco, se algum dia você tentar negar isto para mim, ou para Gwendolen, ou para qualquer outra pessoa. (*Coloca o cartão no bolso.*)

JACK: Bom, meu nome é Franco na cidade e Jack no campo; e a cigarreira me foi dada no campo.

ALGERNON: Sim, mas isso não explica o fato de sua Tia Cecilinha, que mora em Tunbridge Wells, o chamar de querido tio. Vamos lá, meu velho, é muito melhor que tudo seja extraído pela raiz de uma vez por todas.

JACK: Meu caro Algy, você fala como se fosse um dentista. É muito vulgar falar como dentista quando não se é dentista. Dá uma falsa impressão.

ALGERNON: Bem, é exatamente isso que os dentistas sempre fazem. Agora, vamos lá! Conte-me tudo. Devo admitir que sempre suspeitei que você fosse um Bumburista autêntico e secreto; e tenho quase certeza disso agora.

JACK: Bumburista? Que diabos é um Bumburista?

and I am quite sure of it now.

JACK: Bunburyist? What on earth do you mean by Bunburyist?

ALGERNON: I'll reveal to you the meaning of that incomparable expression as soon as you are kind enough to inform me why you are Ernest in town and Jack in the country.

JACK: Well, produce my cigarette case first.

ALGERNON: Here it is. (*Hands cigarette case.*) Now produce your explanation, and pray make it improbable. (*Sits on sofa.*)

JACK: My dear fellow, there is nothing improbable about my explanation at all. In fact, it's perfectly ordinary. Old Mr. Thomas Cardew, who adopted me when I was a little boy, under rather peculiar circumstances, and left me all the money I possess, made me in his will guardian to his grand-daughter, Miss Cecily Cardew. Cecily, who addresses me as her uncle from motives of respect that you could not possibly appreciate, lives at my place in the country under the charge of her admirable governess, Miss Prism.

ALGERNON: Where is that place in the country, by the way?

JACK: That is nothing to you, dear boy. You are not going to be invited... I may tell you candidly that the place is not in Shropshire.

ALGERNON: I suspected that, my dear fellow! I have bunbured all over Shropshire on two separate occasions. Now, go on. Why are you Ernest in town and Jack in the country?

JACK: My dear Algy, I don't know whether you will be able to understand my real motives. You are hardly serious enough. When one is placed in the position of guardian, one has to adopt a very high moral tone on all subjects. It's one's duty to do so. And as a high moral tone can hardly be said to conduce very much to either one's health or one's happiness if carried to excess, in order to get up to town I have always pretended to have a younger brother of the name Ernest, who lives in the

ALGERNON: Contarei o significado dessa incomparável expressão tão logo você me faça a gentileza de contar porque é Franco na cidade e Jack no campo.

JACK: Bom, me dê a cigarreira primeiro.

ALGERNON: Aqui está. (*Alcança a cigarreira.*) Agora me dê a explicação e, peço-te, torne-a inverossímel. (*Senta-se no sofá.*)

JACK: Meu caro, não há absolutamente nada de inverossímel na minha explicação. De fato, é bem comum. O velho Sr. Thomas Cardew, que me adotou quando eu era ainda menino, sob circunstâncias bem peculiares, e que me deixou todo o dinheiro que tenho¹⁴, em seu testamento, me fez tutor de sua neta, a Srta. Cecília Cardew. Cecília, que me chama de tio, por questões de respeito que você não é capaz de compreender, mora em minha casa de campo sob a responsabilidade de sua admirável preceptora, a Srta. Prisma.

ALGERNON: Onde fica essa casa de campo, a propósito?

JACK: Isso não é assunto seu, meu caro rapaz. Você não vai ser convidado... Posso dizer, honestamente, que a casa não fica em Shropshire.

ALGERNON: Já suspeitava disso, meu caro! Bumbureei por todo Shropshire em duas ocasiões distintas. Agora, conte. Por que você é Franco na cidade e Jack no campo?

JACK: Meu caro Algy, não sei se você será capaz de compreender meus motivos reais. Falta-lhe a seriedade suficiente. Quando a alguém é dada a posição de tutor, é preciso que se adote uma atitude moral altíssima em todos os assuntos. É obrigatório agir assim. E como uma atitude moral altíssima dificilmente conduz muito à saúde ou à felicidade se levada muito a sério, a fim de vir à cidade, sempre finji ter um irmão mais novo chamado Franco, que mora no Albany e que costuma meter-se nas maiores encrencas. Essa, meu caro Algy, é a verdade mais pura e simples.

Albany, and gets into the most dreadful scrapes. That, my dear Algy, is the whole truth pure and simple.

ALGERNON: The truth is rarely pure and never simple. Modern life would be very tedious if it were either, and modern literature a complete impossibility!

JACK: That wouldn't be at all a bad thing.

ALGERNON: Literary criticism is not your forte, my dear fellow. Don't try it. You should leave that to people who haven't been at a University. They do it so well in the daily papers. What you really are is a Bunburyist. I was quite right in saying you were a Bunburyist. You are one of the most advanced Bunburyists I know.

JACK: What on earth do you mean?

ALGERNON: You have invented a very useful younger brother called Ernest, in order that you may be able to come up to town as often as you like. I have invented a very invaluable permanent invalid called Bunbury, in order that I may be able to go down into the country whenever I choose.

JACK: What nonsense.

ALGERNON: It isn't nonsense. Bunbury is perfectly invaluable. If it wasn't for Bunbury's extraordinary bad health, for instance, I wouldn't be able to dine with you at the Savoy to-night, for I have been really engaged to Aunt Augusta for more than a week.

JACK: I haven't asked you to dine with me anywhere to-night.

ALGERNON: I know. You are absurdly careless about sending out invitations. It is very foolish of you. Nothing annoys people so much as not receiving invitations.

JACK: Well, I can't dine at the Savoy. I owe them about £ 700. They are always getting judgements and things against me. They bother my life out.

ALGERNON: Why on earth don't you pay them? You have got

ALGERNON: Raramente a verdade é pura e nunca é simples. A vida moderna seria muito tediosa se ela também o fosse. E a literatura moderna, uma completa impossibilidade!

JACK: O que não seria de todo mal.

ALGERNON: A crítica literária não é o seu forte, meu caro. Não tente exercê-la. Deve deixá-la para pessoas que não frequentaram uma faculdade. Elas o fazem tão bem nos jornais. O que você realmente é, é um Bumburista. Eu estava certo ao dizer que você era um Bumburista. Você é um dos Bumburistas mais avançados que conheço.

JACK: Que diabos você quer dizer com isso?

ALGERNON: Você inventou um irmão mais novo muito útil chamado Franco para poder vir à cidade com a frequência que desejar. Eu inventei um valiosíssimo inválido chamado Bumbury para poder ir ao campo quando bem entender.

JACK: Que bobagem¹⁵.

ALGERNON: Não é bobagem¹⁶. Bumbury é perfeitamente valioso. Não fosse pela extraordinária péssima saúde de Bumbury, por exemplo, eu não poderia jantar com você no Savoy¹⁷ hoje à noite, pois estou, de fato, comprometido com Tia Augusta há mais de uma semana.

JACK: Eu não o convidei para jantar em lugar nenhum hoje à noite.

ALGERNON: Eu sei. Você é absurdamente descuidado quando se trata de enviar convites. É muita insensatez da sua parte. Nada aborrece mais as pessoas do que não receberem convites.¹⁸

JACK: Bom, eu não posso jantar no Savoy. Devo-lhes cerca de 700 libras. Estão sempre me enviando notificações e coisas assim. Eles me incomodam demais.

ALGERNON: Por que diabos não os paga? Você tem rios de dinheiro.

JACK: Tenho, mas Franco não tem, e eu preciso manter a reputação

heaps of money.

JACK: Yes, but Ernest hasn't, and I must keep up Ernest's reputation. Ernest is one of those chaps who never pays a bill. He gets writted about once a week.

ALGERNON: Well, let us dine at Willis's.

JACK: You had much better dine with your Aunt Augusta.

ALGERNON: I haven't the smallest intention of doing anything of the kind. To begin with, I dined there on Monday, and once a week is quite enough to dine with one's own relations. In the second place, whenever I do dine there I am always treated as a member of the family, and sent down with either no woman at all, or two. In the third place, I know perfectly well whom she will place me next to, to-night. She will place me next Mary Farquhar, who always flirts with her own husband across the dinner-table. That is not very pleasant. Indeed, it is not even decent... and that sort of thing is enormously on the increase. The amount of women in London who flirt with their own husbands is perfectly scandalous. It looks so bad. It is simply washing one's clean linen in public. Besides, now that I know you to be a confirmed Bunburyist I naturally want to talk to you about Bunburying. I want to tell you the rules.

JACK: I'm not a Bunburyist at all. If Gwendolen accepts me, I am going to kill my brother, indeed I think I'll kill him in any case. Cecily is a little too much interested in him. She is always asking me to forgive him, and that sort of thing. It is rather a bore. So, I am going to get rid of Ernest. And I strongly advise you to do the same with Mr.... with the invalid friend who has the absurd name.

ALGERNON: Nothing will induce me to part with Bunbury, and if you ever get married, which seems to me extremely problematic, you will be very glad to know Bunbury. A man who marries without knowing Bunbury has a very tedious time

de Franco intacta. Ele é um desses camaradas que nunca pagam as contas. Recebe processo pelo menos uma vez por semana.

ALGERNON: Bem, jantemos, então, no Willis's¹⁹.

JACK: É melhor você jantar com sua Tia Augusta.

ALGERNON: Não tenho a menor intenção de fazer isso. Para começar, já jantei lá na segunda e jantar uma vez por semana com os próprios parentes já é o suficiente. Em segundo lugar, sempre que janto lá sou tratado como membro da família e me colocam ao lado de nenhuma mulher ou de duas. Em terceiro lugar, sei perfeitamente bem ao lado de quem ela vai me colocar hoje à noite. Ela me sentará ao lado de Mary Farquhar, que sempre flerta com o próprio marido do outro lado da mesa. Isso não é lá muito agradável. Na verdade, chega a ser indecente... e este tipo de coisa está-se tornando assustadoramente comum. A quantidade de mulheres em Londres que fletam com os próprios maridos é um completo escândalo. Pega tão mal. É como lavar a roupa limpa em público. Além disso, agora que eu sei que você é um Bumburista assumido, naturalmente, quero lhe informar as regras.

JACK: Não sou, absolutamente, um Bumburista. Se Gwendolen aceitar meu pedido, vou matar meu irmão. Na verdade, vou matá-lo de qualquer modo. Cecília está interessada demais nele. Ela está sempre me pedindo para perdoá-lo ou algo parecido. É uma chateação. Então, vou-me livrar de Franco. E te aconselho veementemente a fazer o mesmo com o Sr... com o amigo inválido que tem um nome absurdo.

ALGERNON: Nada me induzirá a separar-me de Bumbury, e se algum dia você se casar, o que me parece extremamente problemático, ficará muitíssimo contente em conhecer Bumbury. Um homem que se casa sem conhecer Bumbury tem uma vida conjugal muitíssimo tediosa.

JACK: Que bobagem. Se me casar com uma garota encantadora

of it.

JACK: That is nonsense. If I marry a charming girl like Gwendolen, and she is the only girl I ever saw in my life that I would marry, I certainly won't want to know Bunbury.

ALGERNON: Then your wife will. You don't seem to realise, that in married life three is company and two is none.

JACK (*sententiously*): That, my dear young friend, is the theory that the corrupt French Drama has been propounding for the last fifty years.

ALGERNON: Yes; and that the happy English home has proved in half the time.

JACK: For Heavens's sake, don't try to be cynical. It's perfectly easy to be cynical.

ALGERNON: My dear fellow, it isn't easy to be anything nowadays. There's such a lot of beastly competition about. (*The sound of an electric bell is heard.*) Ah! That must be Aunt Augusta. Only relatives, or creditors, ever ring in that Wagnerian manner. Now, if I get her out of the way for ten minutes, so that you can have an opportunity for proposing to Gwendolen, may I dine with you to-night at Willis's?

JACK: I suppose so, if you want to.

ALGERNON: Yes, but you must be serious about it. I hate people who are not serious about meals. It is so shallow of them.

Enter LANE.

LANE: Lady Bracknell and Miss Fairfax.

ALGERNON *goes forward to meet them. Enter LADY BRACKNELL and GWENDOLEN.*

LADY BRACKNELL: Good-afternoon, dear Algernon, I hope you are behaving very well.

ALGERNON: I'm feeling very well, Aunt Augusta.

LADY BRACKNELL: That's not quite the same thing. In fact the two things rarely go together. (*Sees JACK and bows to him*

como Gwendolen, e ela é a única com quem me casaria, certamente, não iria querer conhecer Bunbury.

ALGERNON: Então, sua esposa iria. Parece que você não entende que no matrimônio três é companhia e dois é ninguém.

JACK (*pomposamente*): Essa, meu caro jovem, é a teoria que o corrompido teatro francês vem propagando nos últimos cinquenta anos.

ALGERNON: Sim, e que o feliz lar inglês provou em metade deste tempo.

JACK: Pelo amor de Deus, não tente ser cínico. É extremamente fácil ser cínico.

ALGERNON: Meu caro amigo, não é fácil ser coisa alguma hoje em dia. A competição é feroz. (*Ouve-se o som de uma campainha tocando.*) Ah! Deve ser Tia Augusta. Só os parentes e os credores tocam neste estilo wagneriano²⁰. Mas, se eu conseguir tirá-la do caminho por 10 minutos, de modo que você tenha a oportunidade de fazer o pedido à Gwendolen, posso jantar com você hoje à noite no Willis's?

JACK: Suponho que sim, se você quiser.

ALGERNON: Sim, mas você precisa levar a coisa a sério. Odeio gente que não leva a sério quando o assunto é comida. É tão fútil.

Entra VEREDA.

VEREDA: A Lady Bracknell e a Srta. Fairfax.

ALGERNON *vai ao encontro delas. Entram a LADY BRACKNELL e GWENDOLEN.*

LADY BRACKNELL: Boa tarde, querido Algernon, espero que esteja se comportando muito bem.

ALGERNON: Estou me sentindo muito bem, Tia Augusta.

LADY BRACKNELL: Não é exatamente a mesma coisa. Na verdade, as duas raramente andam juntas. (*Vê JACK e acena-lhe com a cabeça de modo bastante frio.*)

ALGERNON: (*Para GWENDOLEN.*) Meu Deus, você está

with icy coldness.)

ALGERNON: (*To GWENDOLEN.*) Dear me, you are smart!

GWENDOLEN: I am always smart! Am I not, Mr. Worthing?

JACK: You're quite perfect, Miss Fairfax.

GWENDOLEN: Oh! I hope I am not that. It would leave no room for developments, and I intend to develop in many directions. (*GWENDOLEN and JACK sit down together in the corner.*)

LADY BRACKNELL. I'm sorry if we are a little late, Algernon, but I was obliged to call on dear Lady Harbury. I hadn't been there since her poor husband's death. I never saw a woman so altered; she looks quite twenty years younger. And now I'll have a cup of tea, and one of those nice cucumber sandwiches you promised me.

ALGERNON: Certainly, Aunt Augusta. (*Goes over to tea-table.*)

LADY BRACKNELL: Won't you come and sit here, Gwendolen?

GWENDOLEN: Thanks, mamma, I'm quite comfortable where I am.

ALGERNON: (*Picking up empty plate in horror.*) Good heavens! Lane! Why are there no cucumber sandwiches? I ordered them specially.

LANE: (*Gravely.*) There were no cucumbers in the market this morning, sir. I went down twice.

ALGERNON: No cucumbers!

LANE: No, sir. Not even for ready money.

ALGERNON: That will do, Lane, thank you.

LANE: Thank you, sir. (*Goes out.*)

ALGERNON: I am greatly distressed, Aunt Augusta, about there being no cucumbers, not even for ready money.

elegante!

GWENDOLEN: Estou sempre elegante! Não estou, Sr. Worthing?

JACK: Srta. Fairfax, está absolutamente perfeita.

GWENDOLEN: Oh! Espero que não seja verdade. Não haveria, então, possibilidade para melhorar. E pretendo me desenvolver em muitas áreas. (*GWENDOLEN e JACK sentam-se juntos a um canto da sala.*)

LADY BRACKNELL: Desculpe-me se chegamos um pouco atrasadas, Algernon, mas fui obrigada a visitar a querida Lady Harbury. Não ia lá desde a morte de seu pobre marido. Nunca vi uma mulher mudar tanto; parece uns vinte anos mais nova. E, agora, vou aceitar uma xícara de chá com um daqueles belos sanduíches de pepino que você me prometeu.

ALGERNON: Certamente, Tia Augusta. (*Dirige-se até a mesa de chá.*)

LADY BRACKNELL: Você não quer vir sentar-se aqui, Gwendolen?

GWENDOLEN: Não, obrigada, mamãe, estou muitíssimo confortável onde estou.

ALGERNON: (*Pegando, horrorizado, o prato vazio.*) Deus do céu! Vereda! Por que não há sanduíches de pepino? Eu os encomendei especialmente.

VEREDA: (*Com seriedade.*) Não havia pepinos no mercado esta manhã, senhor. Fui até lá duas vezes.

ALGERNON: Não havia pepinos?!

VEREDA: Não, senhor. Nem pagando em dinheiro vivo.

ALGERNON: Isso é tudo, Vereda, obrigado.

VEREDA: Obrigado, senhor. (*Sai.*)

ALGERNON: Estou consternado, Tia Augusta, por não haver pepinos nem mesmo pagando em dinheiro vivo.

LADY BRACKNELL: Não tem importância, Algernon. Comi algumas rosquinhas com a Lady Harbury, que parece estar vivendo

LADY BRACKNELL: It really makes no matter, Algernon. I had some crumpets with Lady Harbury, who seems to me to be living entirely for pleasure now.

ALGERNON: I hear her hair has turned quite gold from grief.

LADY BRACKNELL: It certainly has changed its colour. From what cause I, of course, cannot say. (ALGERNON *crosses and hands tea*.) Thank you. I've quite a treat for you to-night, Algernon. I am going to send you down with Mary Farquhar. She is such a nice woman, and so attentive to her husband. It's delightful to watch them.

ALGERNON: I am afraid, Aunt Augusta, I shall have to give up the pleasure of dining with you to-night after all.

LADY BRACKNELL: (*Frowning*.) I hope not, Algernon. It would put my table completely out. Your uncle would have to dine upstairs. Fortunately he is accustomed to that.

ALGERNON: It is a great bore, and, I need hardly say, a terrible disappointment to me, but the fact is I have just had a telegram to say that my poor friend Bunbury is very ill again. (*Exchanges glances with JACK*.) They seem to think I should be with him.

LADY BRACKNELL: It is very strange. This Mr. Bunbury seems to suffer from curiously bad health.

ALGERNON: Yes; poor Bunbury is a dreadful invalid.

LADY BRACKNELL: Well, I must say, Algernon, that I think it is high time that Mr. Bunbury made up his mind whether he was going to live or to die. This shilly-shallying with the question is absurd. Nor do I in any way approve of the modern sympathy with invalids. I consider it morbid. Illness of any kind is hardly a thing to be encouraged in others. Health is the primary duty of life. I am always telling that to your poor uncle, but he never seems to take much notice... as far as any improvement in his ailment goes. Well, Algernon, of course if you are obliged to be beside the bedside of Mr. Bunbury, I have

exclusivamente para o prazer agora.

ALGERNON: Disseram que seu cabelo ficou louro de desgosto.

LADY BRACKNELL: Certamente mudou de cor. O motivo, óbvio, não sei dizer. (ALGERNON *atravessa a sala e serve o chá*.) Obrigada. Tenho um presentão para você esta noite, Algernon. Vou colocá-lo sentado com Mary Farquhar. Ela é uma mulher muito amável e tão atenciosa com o marido. É uma delícia observá-los.

ALGERNON: Lamento, Tia Augusta, mas devo declinar do prazer de jantar com vocês esta noite.

LADY BRACKNELL: (*Franzindo a testa*.) Espero que não, Algernon. Isso acabaria com os acertos de minha mesa. Seu tio teria que jantar no quarto. Felizmente, ele já está acostumado a isso.

ALGERNON: É uma chateação e, devo dizer, um grande desapontamento para mim, mas o fato é que acabei de receber um telegrama dizendo que meu pobre amigo Bumbury está muito mal de novo. (*Troca olhares com JACK*.) Acham que eu deveria vê-lo.

LADY BRACKNELL: É muito estranho. Este Sr. Bumbury parece ter uma saúde estranhamente ruim.

ALGERNON: Sim, o pobre Bumbury é um inválido infeliz.

LADY BRACKNELL: Bom, devo dizer, Algernon, que, na minha opinião, já é hora desse Sr. Bumbury decidir se vai viver ou morrer. Esse chove-não-molha é um absurdo. Tampouco aprovo, de modo algum, esta compaixão moderna com os inválidos. Acho isso uma morbidez. Uma doença, seja de que tipo for, nunca deve ser encorajada nos outros. A saúde é o dever primeiro da vida. Vivo dizendo isso para seu pobre tio, mas ele não parece prestar muita atenção às minhas palavras... a julgar pelas melhoras que tem tido em sua enfermidade. Bem, Algernon, obviamente, se você precisa estar ao lado do leito do Sr. Bumbury, não tenho mais nada a dizer²¹. Mas ficaria muito grata se você pedisse ao Sr. Bumbury que seja amável e não tenha uma recaída no sábado, pois conto com você

nothing more to say. But I would be much obliged if you would ask Mr. Bunbury, from me, to be kind enough not to have a relapse on Saturday, for I rely on you to arrange my music for me. It is my last reception, and one wants something that will encourage conversation, particularly at the end of the season when every one has practically said whatever they had to say, which, in most cases, was probably not much.

ALGERNON: I'll speak to Bunbury, Aunt Augusta, if he is still conscious, and I think I can promise you he'll be all right by Saturday. Of course the music is a great difficulty. You see, if one plays good music, people don't listen, and if one plays bad music people don't talk. But I'll run over the programme I've drawn out, if you will kindly come into the next room for a moment.

LADY BRACKNELL: Thank you, Algernon. It is very thoughtful of you. (*Rising, and following ALGERNON.*) I'm sure the programme will be delightful, after a few expurgations. French songs I cannot possibly allow. People always seem to think that they are improper, and either look shocked, which is vulgar, or laugh, which is worse. But German sounds a thoroughly respectable language, and indeed, I believe it so. Gwendolen, you will accompany me.

GWENDOLEN: Certainly, mamma.

LADY BRACKNELL *and* ALGERNON *go into the music-room, GWENDOLEN remains behind.*

JACK: Charming day it has been, Miss Fairfax.

GWENDOLEN: Pray don't talk to me about the weather, Mr. Worthing. Whenever people talk to me about the weather, I always feel quite certain that they mean something else. And that makes me so nervous.

JACK: I do mean something else.

GWENDOLEN: I thought so. In fact, I am never wrong.

para providenciar a música. É a minha última recepção e as pessoas vão querer algo que encoraje a conversa, especialmente no final da temporada, quando todos já disseram praticamente tudo o que tinham a dizer, o que, na maioria dos casos, provavelmente não era muito.

ALGERNON: Vou falar com Bumbury, Tia Augusta, se ele ainda estiver consciente; e acho que posso prometer que ele vai estar bem no sábado. Obviamente, a música é um grande problema²². Veja bem: se a música é boa, as pessoas não ouvem; se a música é ruim, as pessoas não conversam. Mas vou lhe mostrar o programa que rascunhei se a senhora fizer o favor de me acompanhar até a sala ao lado por um momento.

LADY BRACKNELL: Obrigada, Algernon. É muito gentil de sua parte. (*Levantando-se e seguindo ALGERNON.*) Estou certa de que o programa será encantador após alguns cortes. Não posso permitir canções francesas. As pessoas, sempre, parecem achar que são impróprias e, ou parecem chocadas, o que é uma vulgaridade, ou riem, o que é ainda pior. Mas o alemão soa como uma língua inteiramente respeitável, e, de fato, acredito que seja. Gwendolen, você vem comigo.

GWENDOLEN: Certamente, mamãe.

LADY BRACKNELL *e* ALGERNON *entram na sala de música, GWENDOLEN permanece onde está.*

JACK: Dia encantador, Srta. Fairfax.

GWENDOLEN: Rogo-lhe que não me fale sobre o tempo, Sr. Worthing. Toda vez que as pessoas me falam sobre o tempo, tenho sempre o pressentimento de que querem dizer outra coisa. E isso me deixa muito nervosa.

JACK: Eu realmente quero dizer outra coisa

GWENDOLEN: É o que pensava. Nunca me engano mesmo

JACK: E gostaria que me permitisse aproveitar a ausência momentânea da Lady Bracknell...

JACK: And I would like to be allowed to take advantage of Lady Bracknell's temporary absence...

GWENDOLEN: I would certainly advise you to do so. Mamma has a way of coming back suddenly into a room that I have often had to speak to her about.

JACK (*Nervously*): Miss Fairfax, ever since I met you I have admired you more than any girl... I have ever met since... I met you.

GWENDOLEN: Yes, I am quite well aware of the fact. And I often wish that in public, at any rate, you had been more demonstrative. For me you have always had an irresistible fascination. Even before I met you I was far from indifferent to you. (JACK *looks at her in amazement*.) We live, as I hope you know, Mr. Worthing, in an age of ideals. The fact is constantly mentioned in the more expensive monthly magazines, and has now reached the provincial pulpits, I am told; and my ideal has always been to love some one of the name of Ernest. There is something in that name that inspires absolute confidence. The moment Algernon first mentioned to me that he had a friend called Ernest, I knew I was destined to love you. The name, fortunately for my peace of mind, is, as far as my experience goes, extremely rare.

JACK: You really love me, Gwendolen?

GWENDOLEN: Passionately!

JACK: Darling! You don't know how happy you've made me.

GWENDOLEN: My own Ernest! (*They embrace*.)

JACK: But you don't really mean to say that you couldn't love me if my name wasn't Ernest?

GWENDOLEN: But your name is Ernest.

JACK: Yes, I know it is. But supposing it was something else? Do you mean to say you couldn't love me then?

GWENDOLEN (*Glibly*): Ah! that is clearly a metaphysical

GWENDOLEN: Certamente lhe aconselharia a fazer isso. Mamãe tem o costume de voltar de repente, já chamei a atenção dela várias vezes.

JACK (*Nervoso*): Srta. Fairfax, desde que a conheci a tenho admirado mais do que a qualquer outra garota... que conheci desde... que a conheci.

GWENDOLEN: Sim, estou bastante ciente do fato. E, muitas vezes, desejei que em público, de algum modo, você fosse mais efusivo. Para mim, você sempre teve um encanto irresistível. Mesmo antes de conhecê-lo, eu estava longe de ser indiferente a você. (JACK *olha para ela com espanto*.) Vivemos, e espero que você saiba disso, Sr. Worthing, numa era de ideais. O fato é constantemente mencionado nas revistas mensais mais caras e, agora, já chegou aos púlpitos das províncias, segundo me disseram; e meu ideal sempre foi amar alguém que se chame Franco. Há algo neste nome que inspira confiança absoluta. Desde a primeira vez que Algernon mencionou que tinha um amigo chamado Franco, soube que estava destinada a amar você. O nome, felizmente para minha paz de espírito, é, até onde sei, extremamente raro²³.

JACK: Você realmente me ama, Gwendolen?

GWENDOLEN: Apaixonadamente!

JACK: Querida! Não sabe o quanto me deixa feliz.

GWENDOLEN: Meu Franco! (*Abraçam-se*.)

JACK: Mas você estava brincando quando disse que não poderia me amar se meu nome não fosse Franco?

GWENDOLEN: Mas seu nome é Franco.

JACK: Sim, eu sei. Mas suponhamos que fosse outro nome? Quer dizer que, então, você não me amaria?

GWENDOLEN (*Verbosamente*): Ah! Isso não passa de especulação metafísica, e como a maioria das especulações metafísicas, tem pouquíssima ligação com os fatos reais da vida real, como os

speculation, and like most metaphysical speculations has very little reference at all to the actual facts of real life, as we know them.

JACK: Personally, darling, to speak quite candidly, I don't much care about the name of Ernest... I don't think the name suits me at all.

GWENDOLEN: It suits you perfectly. It is a divine name. It has a music of its own. It produces vibrations.

JACK: Well, really, Gwendolen, I must say that I think there are lots of other much nicer names. I think Jack, for instance, a charming name.

GWENDOLEN: Jack?... No, there is very little music in the name Jack, if any at all, indeed. It does not thrill. It produces absolutely no vibrations... I have known several Jacks, and they all, without exception, were more than usually plain. Besides, Jack is a notorious domesticity for John! And I pity any woman who is married to a man called John. She would have a very tedious life with him. She would probably never be allowed to know the entrancing pleasure of a single moment's solitude. The only really safe name is Ernest.

JACK: Gwendolen, I must get christened at once - I mean we must get married at once. There is no time to be lost.

GWENDOLEN: Married, Mr. Worthing?

JACK (*astounded*.): Well... surely. You know that I love you, and you led me to believe, Miss Fairfax, that you were not absolutely indifferent to me.

GWENDOLEN: I adore you. But you haven't proposed to me yet. Nothing has been said at all about marriage. The subject has not even been touched on.

JACK: Well... may I propose to you now?

GWENDOLEN: I think it would be an admirable opportunity. And to spare you any possible disappointment, Mr. Worthing, I

conhecemos.

JACK: Pessoalmente, querida, para ser sincero, não me importo muito com o nome Franco... Não acho, absolutamente, que o nome me caia bem.

GWENDOLEN: Lhe cai com perfeição. É um nome divino. Tem uma musicalidade toda sua. Faz vibrar.

JACK: Bom, realmente, Gwendolen, devo dizer que acho que há muitos outros nomes mais agradáveis. Acho Jack, por exemplo, um nome encantador.

GWENDOLEN: Jack? ... Não, há pouquíssima música no nome Jack, se é que há alguma, de fato. Não vibra. Não faz vibrar, não mesmo... Conheci muitos Jacks, e todos, sem exceção, eram, geralmente, mais do que comuns. Além disso, Jack é um apelido notório para John! E tenho pena de toda mulher casada com um homem chamado John. Deve ter uma vida muito chata com ele. Provavelmente, a ela nunca seria permitido conhecer o prazer de um momento de solidão. O único nome seguro é Franco.

JACK: Gwendolen, preciso me batizar imediatamente – quero dizer, precisamos nos casar imediatamente. Não há tempo a perder.

GWENDOLEN: Casar, Sr. Worthing?

JACK (*espantado*.): Bom... certamente. Você sabe que a amo, e você me fez crer, Srta. Fairfax, que não era completamente indiferente a mim.

GWENDOLEN: Eu o adoro. Mas você ainda não me pediu. Nada foi dito sobre casamento. O assunto nem sequer foi tocado.

JACK: Bom... posso te pedir agora?

GWENDOLEN: Acho que seria uma oportunidade admirável. E, para lhe poupar qualquer possível decepção, Sr. Worthing, acho justo dizer-lhe bem francamente e de antemão que estou bastante determinada a aceitá-lo.

think it only fair to tell you quite frankly beforehand that I am fully determined to accept you.

JACK: Gwendolen!

GWENDOLEN: Yes, Mr. Worthing, what have you got to say to me?

JACK: You know what I have got to say to you.

GWENDOLEN: Yes, but you don't say it.

JACK: Gwendolen, will you marry me? (*Goes on his knees.*)

GWENDOLEN: Of course I will, darling. How long you have been about it! I am afraid you have had very little experience in how to propose.

JACK: My own one, I have never loved any one in the world but you.

GWENDOLEN: Yes, but men often propose for practice. I know my brother Gerald does. All my girl-friends tell me so. What wonderfully blue eyes you have, Ernest! They are quite, quite blue. I hope you will always look at me just like that, especially when there are other people present.

Enter LADY BRACKNELL.

LADY BRACKNELL: Mr. Worthing! Rise, sir, from this semi-recumbent posture. It is most indecorous.

GWENDOLEN: Mamma! (*He tries to rise; she restrains him.*) I must beg you to retire. This is no place for you. Besides, Mr. Worthing has not quite finished yet.

LADY BRACKNELL: Finished what, may I ask?

GWENDOLEN: I am engaged to Mr. Worthing, mamma. (*They rise together.*)

LADY BRACKNELL: Pardon me, you are not engaged to any one. When you do become engaged to some one, I, or your father, should his health permit him, will inform you of the fact. An engagement should come on a young girl as a surprise,

JACK: Gwendolen!

GWENDOLEN: Sim, Sr. Worthing, o que você tem a me dizer?

JACK: Você sabe o que eu tenho a lhe dizer.

GWENDOLEN: Sim, mas você não diz.

JACK: Gwendolen, quer casar-se comigo? (*Fica de joelhos.*)

GWENDOLEN: Claro que sim, querido. Como demorou para pedir-me! Temo que você tenha pouquíssima experiência em como pedir alguém em casamento.

JACK: Minha doce amada, nunca amei ninguém no mundo além de você.

GWENDOLEN: Sim, mas os homens geralmente fazem o pedido para praticar. Sei que meu irmão Gerald pede. Todas as minhas amigas dizem isso. Que olhos maravilhosamente azuis você tem, Franco! Eles são tão, tão azuis. Espero que sempre me olhe exatamente como agora, especialmente quando houver outras pessoas presentes.

Entra a LADY BRACKNELL.

LADY BRACKNELL: Sr. Worthing! Levante-se, senhor, desta posição semi-inclinada. É extremamente indecorosa.

GWENDOLEN: Mamãe! (*Ele tenta levantar-se; ela o retém.*) Devo pedir que se retire. Não é lugar para a senhora. Além disso, o Sr. Worthing ainda não terminou.

LADY BRACKNELL: Terminou o que, posso saber?

GWENDOLEN: Estou noiva do Sr. Worthing, mamãe. (*Eles levantam-se juntos.*)

LADY BRACKNELL: Perdoe-me, você não está noiva de ninguém. Quando você realmente ficar noiva de alguém, eu ou seu pai, se sua saúde o permitir, lhe informaremos do fato. Um noivado deveria vir para uma jovem como uma surpresa, agradável ou desagradável, conforme o caso. Trata-se de uma situação que dificilmente a própria jovem pode resolver... E agora, tenho umas poucas perguntas

pleasant or unpleasant, as the case may be. It is hardly a matter that she could be allowed to arrange for herself... And now I have a few questions to put to you, Mr. Worthing!

JACK: I shall be charmed to reply to any questions, Lady Bracknell.

GWENDOLEN: You mean if you know the answers to them. Mamma's questions are sometimes peculiarly inquisitorial.

LADY BRACKNELL: I intend to make them very inquisitorial. And while I am making these inquiries, you, Gwendolen, will wait for me below in the carriage.

GWENDOLEN: (*Reproachfully.*) Mamma!

LADY BRACKNELL: In the carriage, Gwendolen!

GWENDOLEN goes to the door. She and JACK blow kisses to each other behind LADY BRACKNELL's back. LADY BRACKNELL looks vaguely about as if she could not understand what the noise was. Finally turns round.

Gwendolen, the carriage!

GWENDOLEN: Yes, mamma. (*Goes out, looking back at JACK.*)

LADY BRACKNELL (*Sitting down.*): You can take a seat, Mr. Worthing.

Looks in her pocket for note-book and pencil.

JACK: Thank you, Lady Bracknell, I prefer standing.

LADY BRACKNELL (*Pencil and note-book in hand.*) I feel bound to tell you that you are not down on my list of eligible young men, although I have the same list as the dear Duchess of Bolton has. We work together, in fact. However, I am quite ready to enter your name, should your answers be what a really affectionate mother requires. Do you smoke?

JACK: Well, yes, I must admit I smoke.

LADY BRACKNELL: I am glad to hear it. A man should

a lhe fazer, Sr. Worthing!²⁴

JACK: Ficaria encantado em responder a quaisquer perguntas, Lady Bracknell.

GWENDOLEN: Isso se o senhor conseguir responder. As perguntas de mamãe são, às vezes, particularmente inquisitoriais.

LADY BRACKNELL: Pretendo torná-las muito inquisitoriais. E, enquanto faço o interrogatório, você, Gwendolen, espere por mim na carruagem.

GWENDOLEN (*Reprovadamente.*): Mamãe!

LADY BRACKNELL: Na carruagem, Gwendolen!

GWENDOLEN vai até a porta. Ela e JACK jogam beijos pelas costas da LADY BRACKNELL. A LADY BRACKNELL olha meio perdida para os lados como se não tivesse entendido o que eram os barulhos. Finalmente vira-se.

Gwendolen, na carruagem!

GWENDOLEN: Sim, mamãe. (*Sai, voltando os olhos para Jack.*)

LADY BRACKNELL (*Sentando-se.*): Pode sentar-se, Sr. Worthing.

Procura em seu bolso por uma caderneta e um lápis.

JACK: Obrigado, Lady Bracknell, prefiro ficar de pé.

LADY BRACKNELL (*Lápis e caderneta na mão.*) Sinto-me obrigada a dizer que o senhor não está na minha lista de jovens elegíveis, embora eu tenha uma lista igual à da querida Duquesa de Bolton. Trabalhamos juntas, na verdade. No entanto, estou muito propensa a incluir seu nome, no caso de suas respostas serem o que uma mãe afetuosa exige. O senhor fuma?

JACK: Bom, sim, devo admitir que fumo.

LADY BRACKNELL: Fico feliz em ouvir isso. Um homem sempre deveria ter algum tipo de ocupação. Há muitíssimos homens desocupados em Londres. Quantos anos o senhor tem?

always have an occupation of some kind. There are far too many idle men in London as it is. How old are you?

JACK: Twenty-nine.

LADY BRACKNELL: A very good age to be married at. I have always been of opinion that a man who desires to get married should know either everything or nothing. Which do you know?

JACK (*after some hesitation.*): I know nothing, Lady Bracknell.

LADY BRACKNELL: I am pleased to hear it. I do not approve of anything that tampers with natural ignorance. Ignorance is like a delicate exotic fruit; touch it and the bloom is gone. The whole theory of modern education is radically unsound. Fortunately in England, at any rate, education produces no effect whatsoever. If it did, it would prove a serious danger to the upper classes, and probably lead to acts of violence in Grosvenor Square. What is your income?

JACK: Between seven and eight thousand a year.

LADY BRACKNELL (*makes a note in her book.*): In land, or in investments?

JACK: In investments, chiefly.

LADY BRACKNELL: That is satisfactory. What between the duties expected of one during one's lifetime, and the duties exacted from one after one's death, land has ceased to be either a profit or a pleasure. It gives one position, and prevents one from keeping it up. That's all that can be said about land.

JACK: I have a country house with some land, of course, attached to it, about fifteen hundred acres, I believe; but I don't depend on that for my real income. In fact, as far as I can make out, the poachers are the only people who make anything out of it.

LADY BRACKNELL: A country house! How many bedrooms? Well, that point can be cleared up afterwards. You have a town house, I hope? A girl with a simple, unspoiled nature, like

JACK: Vinte e nove.

LADY BRACKNELL: Uma boa idade para se casar. Sempre fui da opinião de que um homem que deseja se casar deve saber ou tudo ou nada. Qual é o seu caso?

JACK (*após certa hesitação.*): Não sei nada, Lady Bracknell.

LADY BRACKNELL: Me alegra ouvir isso. Não aprovo nada que altere a ignorância natural. A ignorância é como uma fruta exótica e delicada; basta um toque e a beleza se desfaz. Toda a teoria da educação moderna não tem o menor fundamento. Felizmente, na Inglaterra, de qualquer maneira, a educação não produz nenhum efeito. Se produzisse, representaria um sério perigo para as classes altas e levaria, provavelmente, a atos de violência na Grosvenor Square²⁵. Qual é a sua renda?

JACK: Entre sete e oito mil libras por ano.

LADY BRACKNELL (*Faz uma anotação em seu livro.*): Em terras ou em investimentos?

JACK: Em investimentos, principalmente.

LADY BRACKNELL: É razoável. Tanto pelos impostos que são esperados de alguém durante sua vida, quanto pelos impostos que são exigidos de alguém após sua morte, a terra deixou de ser um benefício ou um prazer. Ela nos dá posição e nos impede de mantê-la. É o que se pode dizer de terras.

JACK: Tenho uma casa de campo com alguma terra, obviamente, anexada a ela, cerca de mil e quinhentos acres, eu acho; mas não dependo dela para minha renda. Até onde sei, os caçadores são as únicas pessoas que tiram algo daquelas terras.

LADY BRACKNELL: Uma casa de campo! Com quantos quartos? Bom, esta questão pode ser esclarecida mais tarde. O senhor tem uma casa na cidade, eu espero! Dificilmente se esperaria que uma jovem com uma natureza simples e sem luxo, como Gwendolen, residisse no campo.

Gwendolen, could hardly be expected to reside in the country.

JACK: Well, I own a house in Belgrave Square, but it is let by the year to Lady Bloxham. Of course, I can get it back whenever I like, at six months' notice.

LADY BRACKNELL: Lady Bloxham? I don't know her.

JACK: Oh, she goes about very little. She is a lady considerably advanced in years.

LADY BRACKNELL: Ah, nowadays that is no guarantee of respectability of character. What number in Belgrave Square?

JACK: 149.

LADY BRACKNELL (*Shaking her head.*): The unfashionable side. I thought there was something. However, that could easily be altered.

JACK: Do you mean the fashion, or the side?

LADY BRACKNELL (*Sternly.*): Both, if necessary, I presume. What are your politics?

JACK: Well, I am afraid I really have none. I am a Liberal Unionist.

LADY BRACKNELL: Oh, they count as Tories. They dine with us. Or come in the evening, at any rate. You have, of course, no sympathy of any kind with the Radical Party?

JACK: Oh! I don't want to put the asses against the classes, if that is what you mean, Lady Bracknell.

LADY BRACKNELL: That is exactly what I do mean... ahem!... Are your parents living?

JACK: I have lost both my parents.

LADY BRACKNELL: Both?... To lose one parent may be regarded as a misfortune... to lose both looks like carelessness. Who was your father? He was evidently a man of some wealth. Was he born in what the Radical papers call the purple of commerce, or did he rise from the ranks of the aristocracy?

JACK: Bom, tenho uma casa na Belgrave Square²⁶, mas está alugada para a Lady Bloxham, posso tê-la de volta assim que desejar, com um aviso prévio de seis meses.

LADY BRACKNELL: Lady Bloxham? Não a conheço.

JACK: Ah, ela sai muito pouco. É uma senhora de idade muito avançada.

LADY BRACKNELL: Ah! Atualmente, isso não é garantia de respeitabilidade de caráter. Qual o número na Belgrave Square?

JACK: 149.

LADY BRACKNELL (*Balançando a cabeça.*): Na área fora de moda. Logo vi. No entanto, isso pode ser facilmente modificado.

JACK: O quê? A moda ou a área?

LADY BRACKNELL (*Severamente.*): Ambas, se necessário, eu presumo. Qual a sua ideologia política?

JACK: Bom, receio não ter nenhuma. Sou um liberal unionista²⁷.

LADY BRACKNELL: Ah, contam como Tories²⁸. Jantam conosco. Ou aparecem à noite, em todo caso.²⁹ O senhor não tem, obviamente, qualquer simpatia pelo partido Radical³⁰, tem?

JACK: Ah! Não quero provocar um choque de classes, se é a isso que se refere, Lady Bracknell.

LADY BRACKNELL: É exatamente a isso que me refiro... ã-hã! ... Seus pais estão vivos?

JACK: Já perdi os dois.

LADY BRACKNELL: Os dois?... Perder um pode ser considerado fatalidade³¹... perder os dois parece descuido. Quem era o seu pai? Era, evidentemente, um homem de posses. Nasceu no que os jornais dos radicais chamam de a púrpura do comércio ou cresceu entre as fileiras da aristocracia?

JACK: Infelizmente, não sei. De fato, Lady Bracknell, eu disse que tinha perdido meus pais. Seria mais próximo da verdade dizer que

Jack: I am afraid I really don't know. The fact is, Lady Bracknell, I said I had lost my parents. It would be nearer the truth to say that my parents seem to have lost me... I don't actually know who I am by birth. I was... well, I was found.

LADY BRACKNELL: Found!

JACK: The late Mr. Thomas Cardew, an old gentleman of a very charitable and kindly disposition, found me, and gave me the name of Worthing, because he happened to have a first-class ticket for Worthing in his pocket at the time. Worthing is a place in Sussex. It is a seaside resort.

LADY BRACKNELL: Where did the charitable gentleman who had a first-class ticket for this seaside resort find you?

JACK (*gravely*.): In a hand-bag.

LADY BRACKNELL: A hand-bag?

JACK (*very seriously*.): Yes, Lady Bracknell. I was in a hand-bag - a somewhat large, black leather hand-bag, with handles to it - an ordinary hand-bag in fact.

LADY BRACKNELL: In what locality did this Mr. James, or Thomas, Cardew come across this ordinary hand-bag?

JACK: In the cloak-room at Victoria Station. It was given to him in mistake for his own.

LADY BRACKNELL: The cloak-room at Victoria Station?

JACK: Yes. The Brighton line.

LADY BRACKNELL: The line is immaterial. Mr. Worthing, I confess I feel somewhat bewildered by what you have just told me. To be born, or at any rate bred, in a hand-bag, whether it had handles or not, seems to me to display a contempt for the ordinary decencies of family life that reminds one of the worst excesses of the French Revolution. And I presume you know what that unfortunate movement led to? As for the particular locality in which the hand-bag was found, a cloak-room at a railway station might serve to conceal a social indiscretion - has

parece que meus pais me perderam... Na realidade não sei quem sou de nascimento. Eu fui... bom, eu fui achado.

LADY BRACKNELL: Achado!

JACK: O falecido Sr. Thomas Cardew, cavalheiro idoso de uma disposição muito caridosa e bondosa, encontrou-me e deu-me o nome porque, por acaso, ele tinha uma passagem de primeira classe para Worthing em seu bolso naquela hora. Worthing é um lugar em Sussex. Um resort à beira mar.

LADY BRACKNELL: Onde o cavalheiro caridoso com uma passagem de primeira classe para o resort à beira mar o encontrou?

JACK (*com seriedade*.): Em uma bolsa de mão.

LADY BRACKNELL: Uma bolsa de mão?

JACK (*muito seriamente*.): Sim, Lady Bracknell. Eu estava em uma bolsa de mão - de couro preto, bem grande e com alças - uma bolsa de mão bem comum na verdade.

LADY BRACKNELL: Em que lugar este Sr. James, ou Thomas, Cardew encontrou esta bolsa de mão bem comum?

JACK: No guarda-volume da estação Vitória. Foi-lhe dada por engano como se fosse sua.

LADY BRACKNELL: No guarda-volumes da estação Vitória?

JACK: É. Da linha Brighton.

LADY BRACKNELL: A linha é irrelevante. Sr. Worthing, confesso que me sinto um tanto confusa com o que acaba de me contar. Nascer, ou mesmo crescer, em uma bolsa de mão, com ou sem alças, me parece demonstrar um desprezo pela mais simples decência da vida familiar que nos recorda os piores excessos da Revolução Francesa. E presumo que o senhor saiba ao que aquele lamentável movimento levou? Quanto ao lugar específico no qual a bolsa de mão foi encontrada, o guarda-volumes de uma estação ferroviária, ele serviria para ocultar uma indiscrição social - já foi, provavelmente, usado para esse propósito anteriormente - mas, dificilmente, poderia ser considerado como base segura de uma

probably, indeed, been used for that purpose before now - but it could hardly be regarded as an assured basis for a recognised position in good society.

JACK: May I ask you then what you would advise me to do? I need hardly say I would do anything in the world to ensure Gwendolen's happiness.

LADY BRACKNELL: I would strongly advise you, Mr. Worthing, to try and acquire some relations as soon as possible, and to make a definite effort to produce at any rate one parent, of either sex, before the season is quite over.

JACK: Well, I don't see how I could possibly manage to do that. I can produce the hand-bag at any moment. It is in my dressing-room at home. I really think that should satisfy you, Lady Bracknell.

LADY BRACKNELL: Me, sir! What has it to do with me? You can hardly imagine that I and Lord Bracknell would dream of allowing our only daughter - a girl brought up with the utmost care - to marry into a cloak-room, and form an alliance with a parcel? (JACK *starts indignantly*) Kindly open the door for me sir. You will of course understand that for the future there is to be no communication of any kind between you and Miss Fairfax.

LADY BRACKNELL sweeps out in majestic indignation. ALGERNON, from the other room, strikes up the Wedding March. JACK looks perfectly furious, and goes to the door.

JACK: For goodness' sake don't play that ghastly tune, Algy! How idiotic you are!

The music stops and ALGERNON enters cheerily.

ALGERNON. Didn't it go off all right, old boy? You don't mean to say Gwendolen refused you? I know it is a way she has. She is always refusing people. I think it is most ill-natured of

posição reconhecida na boa sociedade.

JACK: Posso lhe perguntar, então, o que me aconselharia fazer? Não preciso dizer que faria qualquer coisa neste mundo para assegurar a felicidade de Gwendolen.

LADY BRACKNELL: Eu lhe aconselharia fortemente, Sr. Worthing, a tentar angariar alguns parentes o mais rápido possível e fazer um esforço claro para apresentar um dos pais a qualquer custo, de qualquer sexo, antes que a temporada termine de vez.

JACK: Bom, não vejo como poderia conseguir fazer isso. Posso apresentar a bolsa de mão a qualquer momento. Está no meu quarto de vestir, em casa. Penso que isso lhe satisfaria, Lady Bracknell.

LADY BRACKNELL: A mim, senhor! O que isso tem a ver comigo? O senhor não está pensando que eu e o Lorde Bracknell sonharíamos em permitir que nossa única filha – uma jovem criada com o maior cuidado – se casasse com um guarda-volumes e firmasse aliança com um embrulho? (JACK *começa a se indignar*) Por gentileza, abra a porta para mim. Obviamente, o senhor entenderá que não poderá haver comunicação de qualquer tipo entre o senhor e a Srta. Fairfax no futuro³².

A LADY BRACKNELL se retira em grande indignação.

ALGERNON, da outra sala, dedilha a marcha nupcial.

JACK parece furioso e se dirige à porta.

JACK: Pelo amor de Deus, não toque essa melodia infame, Algy! Como você é idiota!

A música pára e ALGERNON entra alegremente.

ALGERNON: Não deu certo, meu velho? Não me diga que Gwendolen não o aceitou? Conheço o jeito dela. Está sempre recusando pretendentes. Acho que esse é um mau costume dela.

JACK: Ah, com Gwendolen correu tudo bem. No que depender dela,

her.

JACK: Oh, Gwendolen is as right as a trivet. As far as she is concerned, we are engaged. Her mother is perfectly unbearable. Never met such a Gorgon... I don't really know what a Gorgon is like, but I am quite sure that Lady Bracknell is one. In any case, she is a monster, without being a myth, which is rather unfair . . . I beg your pardon, Algy, I suppose I shouldn't talk about your own aunt in that way before you.

ALGERNON: My dear boy, I love hearing my relations abused. It is the only thing that makes me put up with them at all. Relations are simply a tedious pack of people, who haven't got the remotest knowledge of how to live, nor the smallest instinct about when to die.

JACK: Ah! I haven't got any relations. Don't know anything about relations.

ALGERNON: You are a lucky fellow. Relations never lend one any money, and won't give one credit, even for genius. They are a sort of aggravant form of the public.

JACK: And after all, what does it matter whether a man ever had a father and mother or not? Mothers, of course, are all right. They pay a chap's bill and don't bother him. But fathers bother a chap and never pay his bills. I don't know a single chap at the club who speaks to his father.

ALGERNON: Yes! Fathers are certainly not popular just at present. (*Takes up the evening newspaper.*)

JACK: Popular! I bet you anything you like that there is not a single chap, of all chaps that you and I know, who would be seen walking down St. James with his own father. (*A pause.*) Anything in the papers?

ALGERNON (*still reading.*): Nothing.

JACK: What a comfort.

ALGERNON: There is never anything in the papers, as far as I

estamos noivos. A mãe é completamente intolerável. Nunca tinha conhecido uma górgona³³ igual... Na verdade não sei o que é uma górgona, mas tenho certeza de que a Lady Bracknell é uma. Em todo caso, ela é um monstro, sem ser um mito, o que é bem injusto... Me perdoe, Algy, acho que não deveria falar deste modo de sua tia na sua frente.

ALGERNON: Meu caro rapaz, adoro ouvir meus parentes serem insultados. É a única coisa que me faz suportá-los. Os parentes são, simplesmente, uma porção de pessoas chatas que não têm a mais remota noção de como viver nem o menor instinto sobre quando morrer.³⁴

JACK: Ah! Não tenho parentes. Não sei nada sobre parentes.

ALGERNON: Você é um cara de sorte. Parentes nunca nos emprestam qualquer dinheiro e não nos dão crédito, nem intelectual. Eles são uma espécie de forma irritante de povo.

JACK: Além disso, o que importa se um homem já teve pai e mãe ou não? As mães, obviamente, são boas. Pagam nossas contas e não nos chateiam. Mas os pais chateiam e nunca pagam as contas. Não conheço um único cara no clube que fale com seu pai.

ALGERNON: Verdade! Os pais certamente não são populares atualmente. (*Pega o jornal da tarde.*)

JACK: Populares! Aposto o que você quiser que não há um único cara, de todos os caras que conhecemos, que se possa ver andando rua James abaixo com o próprio pai. (*Uma pausa.*) Alguma novidade no jornal?

ALGERNON (*ainda lendo.*): Nada.

JACK: Que confortante.

ALGERNON: Nunca há nada no jornal, até onde consigo perceber.

JACK: Acho que, geralmente, há um excesso de coisas neles. Estão

can see.

JACK: I think there is usually a great deal too much in them. They are always bothering one about people one doesn't know, one has never met, and one doesn't care twopence about. Brutes!

ALGERNON: I think people one hasn't met are charming. I'm very much interested at present in a girl I have never met; very much interested indeed.

JACK: Oh, that is nonsense!

ALGERNON: It isn't!

JACK: Well, I won't argue about the matter. You always want to argue about things.

ALGERNON: That is exactly what things were originally made for.

JACK: Upon my word, if I thought that, I'd shoot myself... (*A pause.*) You don't think there is any chance of Gwendolen becoming like her mother in about a hundred and fifty years, do you, Algy?

ALGERNON: All women become like their mothers. That is their tragedy. No man does. That's his.

JACK: Is that clever?

ALGERNON: It is perfectly phrased! and quite as true as any observation in civilised life should be.

JACK: I am sick to death of cleverness. Everybody is clever nowadays. You can't go anywhere without meeting clever people. The thing has become an absolute public nuisance. I wish to goodness we had a few fools left.

ALGERNON: We have.

JACK: I should extremely like to meet them. What do they talk about?

ALGERNON: The fools? Oh! about the clever people, of

sempre nos chateando com pessoas que não conhecemos, que nunca encontramos e pelas quais não damos um vintém. Que Grosseirões!

ALGERNON: Acho as pessoas que não conhecemos muito charmosas. Atualmente, estou muito interessado em uma garota que nunca vi; muito interessado mesmo.

JACK: Ah, que bobagem!

ALGERNON: Não é, não!

JACK: Bom, não vou discutir sobre isso. Você sempre quer discutir sobre as coisas.

ALGERNON: É exatamente para isso que as coisas foram, originalmente, feitas.

JACK: Francamente, se pensasse assim, me mataria... (*Uma pausa.*) Você não acha que há qualquer chance de Gwendolen ficar como a mãe, nem em cento e cinquenta anos, acha, Algy?

ALGERNON: Todas as mulheres ficam como suas mães. Essa é a tragédia das mulheres. O mesmo não acontece com os homens. E essa é a deles.

JACK: Isso é inteligente?

ALGERNON: Está muito bem dito! e é tão verdade quanto qualquer observação na vida civilizada deveria ser.

JACK: Estou farto de inteligência. Todo mundo é inteligente hoje em dia. Não se pode ir a nenhum lugar sem encontrar pessoas inteligentes. Isso se tornou um absoluto incômodo. Agradeceria a Deus se tivesse sobrado alguns tolos.

ALGERNON: Sobraram.

JACK: Gostaria muitíssimo de conhecê-los. Sobre o que eles conversam?

ALGERNON: Os tolos? Ah! falam sobre os inteligentes, obviamente.

JACK: Que tolos!

course.

JACK: What fools.

ALGERNON: By the way, did you tell Gwendolen the truth about your being Ernest in town, and Jack in the country?

JACK (*In a very patronising manner.*): My dear fellow, the truth isn't quite the sort of thing one tells to a nice, sweet, refined girl.

What extraordinary ideas you have about the way to behave to a woman!

ALGERNON: The only way to behave to a woman is to make love to her, if she is pretty, and to some one else, if she is plain.

JACK: Oh, that is nonsense.

ALGERNON: What about the young lady whose guardian you are! Miss Cardew? What about your brother? What about the profligate Ernest?

JACK: Oh! Cecily is all right. Before the end of the week I shall have got rid of my brother... I think I'll probably kill him in Paris.

ALGERNON: Why Paris?

JACK: Oh! Less trouble: no nonsense about a funeral and that sort of thing – yes, I'll kill him in Paris... Apoplexy will do perfectly well. Lots of people die of apoplexy, quite suddenly, don't they?

ALGERNON: Yes, but it's hereditary, my dear fellow. It's a sort of thing that runs in families.

JACK: Good heavens! Then I certainly won't choose that. What can I say?

ALGERNON: Oh! Say influenza.

JACK: Oh, no! that wouldn't sound probable at all. Far too many people have had it.

ALGERNON: Oh well! Say anything you choose. Say a severe chill. That's all right.

JACK: You are sure a severe chill isn't hereditary, or anything

ALGERNON: A propósito, você contou a verdade para Gwendolen sobre ser Franco na cidade e Jack no campo?

JACK (*Em um tom paternal.*): Meu caro amigo, a verdade não é bem o tipo de coisa que se conte a uma garota amável, doce e refinada. Que idéias estranhas você tem sobre como se comportar com uma mulher!

ALGERNON: O único modo de se comportar com uma mulher é flertar com ela, se for bonita, ou com uma outra se for feia.

JACK: Ah, que bobagem.

ALGERNON: E sobre a jovem de quem você é o tutor! Senhorita Cardew?³⁵ E sobre seu irmão? E sobre o libertino Franco?

JACK³⁶: Ah! Tudo certo com Cecília. Antes do fim da semana, vou me livrar do meu irmão... Acho que o matarei, provavelmente, em Paris.

ALGERNON: Por que em Paris?

JACK: Ah! Menos problemas: sem a bobagem de um funeral e esse tipo de coisa – sim, vou matá-lo em Paris... Apoplexia vai servir perfeitamente bem. Muitas pessoas morrem de apoplexia subitamente, não é?

ALGERNON: Sim, mas é hereditário, meu caro amigo. É o tipo de coisa que vem de família.³⁷

JACK: Deus do céu! Então, certamente, não vou escolhê-la. O que posso dizer?

ALGERNON: Ah! Diga gripe.

JACK: Ah, não! isso não soaria nada provável. Muita gente tem gripe.

ALGERNON: Bem! Diga o que quiser. Diga um resfriado forte. Isso basta.

JACK: Tem certeza de que um resfriado forte não é hereditário ou qualquer coisa pavorosa do tipo?

ALGERNON: Claro que não é!

dreadful of that kind?

ALGERNON. Of course it isn't!

JACK: Very well, then. That is settled.

ALGERNON: But I thought you said that... Miss Cardew was a little too much interested in your poor brother Ernest? Won't she feel his loss a good deal?

JACK: Oh! that is all right. Cecily is not a silly romantic girl, I am glad to say. She has got a capital appetite, goes long walks, and pays no attention at all to her lessons.

ALGERNON: I would rather like to see Cecily.

JACK. I will take very good care you never do. And you are not to speak of her as Cecily.

ALGERNON: Ah! I believe she is plain. Yes: I know perfectly well what she is like. She is one of those dull, intellectual girls one meets all over the place. Girls who have got large minds and large feet. I am sure she is more than usually plain, and I expect she is about thirty-nine, and looks it.

JACK: She happens to be excessively pretty, and she is only just eighteen.

ALGERNON: Have you told Gwendolen yet that you have an excessively pretty ward who is only just eighteen?

JACK: Oh! one doesn't blurt these things out to people. Life is a question of tact. One leads up to the thing gradually. Cecily and Gwendolen are perfectly certain to be extremely great friends. I'll bet you anything you like that half an hour after they have met, they will be calling each other sister.

ALGERNON: Women only do that when they have called each other a lot of other things first. Now, my dear boy, if we want to get a good table at Willis's, we really must go and dress. Do you know it is nearly seven?

JACK (*Irritably*). Oh! It always is nearly seven.

ALGERNON: Well, I'm hungry.

JACK: Muito bem, então. Está decidido.

ALGERNON: Mas pensei que você tivesse dito que... a Srta Cardew estivesse muito interessada em seu pobre irmão Franco? Ela não vai sofrer muito a sua perda?

JACK: Ah! tudo bem. Cecília não é uma romântica bobinha, fico feliz em dizer. Ela tem um grande apetite, faz longas caminhadas e não presta a menor atenção nas aulas.

ALGERNON: Gostaria muito de conhecer Cecília.

JACK: Tomarei todas as precauções para que você nunca a conheça.³⁸ E não se refira a ela como Cecília.

ALGERNON: Ah! deve ser feia. É: sei perfeitamente bem como ela é. Ela é uma dessas garotas intelectuais chatas que se vê por aí. Garotas que têm mentes amplas e pés grandes. Garanto que é mais feia do que o comum, e deve ter uns trinta e nove anos e aparentá-los.

JACK: Por acaso, ela é extremamente bonita e tem apenas dezoito anos.

ALGERNON: Você contou a Gwendolen que tem uma pupila extremamente bonita de apenas dezoito anos?

JACK: Ah! não se sai despejando essas coisas nas pessoas. A vida é uma questão de tato. É preciso preparar o caminho gradualmente. Cecília e Gwendolen, certamente, serão muito boas amigas. Aposto o que quiser que, meia hora depois de se conhecerem, estarão se tratando de irmãs.

ALGERNON: As mulheres só fazem isso quando já se chamaram de uma porção de outras coisas primeiro. Agora, meu caro, se quisermos pegar uma boa mesa no Willis's, precisamos ir nos vestindo. Você sabia que já são quase sete horas?

JACK (*Irritado*): Ah! São sempre quase sete horas.

ALGERNON: Bem, estou com fome.

JACK: Nunca vi você não estar... Mas, tudo bem. Vou até o Albany e te encontro no Willis's às oito. Você pode me pegar no meio do

JACK: I never knew you when you weren't... However, all right. I'll go round to the Albany and meet you at Willi's at eight. You can call for me on your way, if you like.

ALGERNON: What shall we do after dinner? Go to a theatre?

JACK: Oh no! I loathe listening.

ALGERNON: Well, let us go to the Club?

JACK: Oh, no! I hate talking.

ALGERNON: Well, we might trot round to the Empire at ten?

JACK: Oh, no! I can't bear looking at things. It is so silly.

ALGERNON: Well, what shall we do?

JACK: Nothing!

ALGERNON: It is awfully hard work doing nothing. However, I don't mind hard work where there is no definite object of any kind...

Enter LANE.

LANE: Miss Fairfax.

Enter GWENDOLEN. LANE goes out.

ALGERNON: Gwendolen, upon my word!

GWENDOLEN: Algy, kindly turn your back. I have something very particular to say to Mr. Worthing. As it is somewhat of a private matter, you will of course listen.

ALGERNON: Really, Gwendolen, I don't think I can allow this at all.

GWENDOLEN: Algy, you always adopt a strictly immoral attitude towards life. You are not quite old enough to do that. (ALGERNON retires to the fireplace.)

JACK: My own darling!

GWENDOLEN: Ernest, we may never be married. From the expression on mamma's face I fear we never shall. Few parents nowadays pay any regard to what their children say to them. The old-fashioned respect for the young is fast dying out. Whatever influence I ever had over mamma, I lost at the age of three. But

caminho, se quiser³⁹.

ALGERNON: O que faremos depois do jantar? Vamos ao teatro?

JACK: Ah, não! detesto ouvir.

ALGERNON: Bem, vamos ao Clube?

JACK: Ah, não! odeio falar.

ALGERNON: Bem, podíamos ir até o Empire⁴⁰ às dez?

JACK: Ah, não! não suporto ficar olhando as coisas. É tão bobo.

ALGERNON: Bem, o que faremos?

JACK: Nada!

ALGERNON: É um trabalho terrivelmente árduo não fazer nada. Embora, eu não me importe de trabalhar duro onde não há nenhum objetivo definido...

Entra VEREDA.

VEREDA: A Srta. Fairfax.

Entra GWENDOLEN. VEREDA sai.

ALGERNON: Gwendolen, francamente!

GWENDOLEN: Algy, por favor vire-se. Tenho algo muito particular a dizer ao Sr. Worthing. Como é algo particular, certamente você ouvirá⁴¹.

ALGERNON: Realmente, Gwendolen, não acho que eu possa permitir isso.

GWENDOLEN: Algy, você sempre adota uma atitude estritamente imoral a respeito da vida. Você ainda não está tão velho para fazer isso. (ALGERNON *retira-se em direção à lareira.*)

JACK: Minha querida!

GWENDOLEN: Franco, talvez nunca nos casemos. Pela cara de mamãe, temo que nunca nos casaremos. Poucos pais hoje em dia prestam atenção ao que seus filhos lhes dizem. O antigo respeito pelos mais novos está acabando. Qualquer influência que alguma vez tive sobre mamãe, perdi aos três anos de idade. Mas, embora ela possa nos impedir de nos tornarmos marido e mulher, e eu possa me casar com outra pessoa, e casar várias vezes, nada que ela faça

although she may prevent us from becoming man and wife, and I may marry some one else, and marry often, nothing that she can possibly do can alter my eternal devotion to you.

JACK: Dear Gwendolen!

GWENDOLEN: The story of your romantic origin, as related to me by mamma, with unpleasing comments, has naturally stirred the deeper fibres of my nature. Your Christian name has an irresistible fascination. The simplicity of your character makes you exquisitely incomprehensible to me. Your town address at the Albany I have. What is your address in the country?

JACK: The Manor House, Woolton, Hertfordshire.

ALGERNON, *who has been carefully listening, smiles to himself, and writes the address on his shirt-cuff. Then picks up the Railway Guide.*

GWENDOLEN: There is a good postal service, I suppose? It may be necessary to do something desperate. That, of course, will require serious consideration. I will communicate with you daily.

JACK: My own one!

GWENDOLEN: How long do you remain in town?

JACK: Till Monday.

GWENDOLEN: Good! Algy, you may turn round now.

ALGERNON: Thanks, I've turned round already.

GWENDOLEN: You may also ring the bell.

JACK: You will let me see you to your carriage, my own darling?

GWENDOLEN: Certainly.

JACK (*To LANE, who now enters.*): I will see Miss Fairfax out.

LANE: Yes, sir.

JACK and GWENDOLEN *go off.*

LANE *presents several letters on a salver to ALGERNON. It is to be surmised that they are bills, as*

poderá alterar minha eterna devoção a você.

JACK: Querida Gwendolen!

GWENDOLEN: A história de sua origem romântica, como me foi relatada por mamãe, com comentários desagradáveis, tocou cada fibra do meu coração. Seu nome de batismo possui um fascínio irresistível. A simplicidade do seu caráter torna-o primorosamente incompreensível para mim. O seu endereço na cidade, no Albany, eu tenho. Qual é o seu endereço no campo?

JACK: A Mansão, Woolton, Hertfordshire⁴².

ALGERNON, *que estava ouvindo atentamente, sorri sozinho, e anota o endereço no punho da camisa. Então, toma o guia ferroviário.*

GWENDOLEN: O serviço postal de lá é bom, não é? Pode ser necessário fazer algo desesperado. O que, obviamente, necessitará de sérios preparativos. Me comunicarei com você diariamente.

JACK: Minha querida!

GWENDOLEN: Quanto tempo você vai ficar na cidade?

JACK: Até segunda-feira.

GWENDOLEN: Certo! Algy, já pode se virar agora.

ALGERNON: Obrigado, já havia me virado.

GWENDOLEN: Pode também tocar a sineta.

JACK: Posso acompanhá-la até a sua carruagem, minha querida?

GWENDOLEN: Certamente.

JACK (*Para VEREDA, que entra.*): Acompanharei a Srta. Fairfax.

VEREDA: Sim, senhor.

JACK e GWENDOLEN *saem.*

VEREDA *traz várias cartas em uma bandeja para ALGERNON. Deve ficar subentendido que são contas quando ALGERNON, após verificar os envelopes, rasga-as.*

ALGERNON, *after looking at the envelopes, tears them up.*

ALGERNON: A glass of sherry, Lane.

LANE: Yes, sir.

ALGERNON: To-morrow, Lane, I'm going Bunburying.

LANE: Yes, sir.

ALGERNON: I shall probably not be back till Monday. You can put up my dress clothes, my smoking jacket, and all the Bunbury suits . . .

LANE: Yes, sir. (*Handing sherry.*)

ALGERNON: I hope to-morrow will be a fine day, Lane.

LANE: It never is, sir.

ALGERNON: Lane, you're a perfect pessimist.

LANE: I do my best to give satisfaction, sir.

Enter JACK. LANE goes off.

JACK: There's a sensible, intellectual girl! the only girl I ever cared for in my life. (*ALGERNON is laughing immoderately.*) What on earth are you so amused at?

ALGERNON: Oh, I'm a little anxious about poor Bunbury, that is all.

JACK: If you don't take care, your friend Bunbury will get you into a serious scrape some day.

ALGERNON: I love scrapes. They are the only things that are never serious.

JACK: Oh, that's nonsense, Algy. You never talk anything but nonsense.

ALGERNON: Nobody ever does.

JACK looks indignantly at him, and leaves the room.

ALGERNON lights a cigarette, reads his shirt-cuff, and smiles.

ALGERNON: Um copo de xerez, Vereda.

VEREDA: Sim, senhor.

ALGERNON: Amanhã, Vereda, vou bumburear.

VEREDA: Sim, senhor.

ALGERNON: Não deverei estar de volta antes de segunda-feira. Você pode preparar meu fraque, o smoking e o traje completo de Bumbury...

VEREDA: Sim, senhor. (*Alcançando o xerez.*)

ALGERNON: Espero que amanhã seja um dia bom, Vereda.

VEREDA: Nunca é, senhor.

ALGERNON: Vereda, você é um perfeito pessimista.

VEREDA: Faço o que posso para agradar, senhor.

Entra JACK. VEREDA sai.

JACK: Que garota inteligente e sensível! a única com quem já me importei na vida. (*ALGERNON está rindo imoderadamente.*) Que diabos o diverte tanto?

ALGERNON: Ah, estou meio ansioso a respeito do pobre Bumbury, só isso.

JACK: Se não tomar cuidado, seu amigo Bumbury vai lhe causar um problema sério qualquer dia.

ALGERNON: Adoro problemas. São as únicas coisas que nunca são sérias.

JACK: Ah, que bobagem, Algy. Você nunca fala nada além de bobagem.

ALGERNON: Ninguém nunca fala.

JACK parece indignado com ele e sai da sala.

ALGERNON acende um cigarro, lê o punho da camisa e sorri.

FIM DO ATO

ACT DROP

ACT TWO

SCENE: Garden at the Manor House, Woolton. A flight of grey stone steps leads up to the house. The garden, an old-fashioned one, full of roses. Time of year, July. Basket chairs, and a table covered with books, are set under a large yew-tree.

MISS PRISM *discovered seated at the table*. CECILY *is at the back watering flowers*.

MISS PRISM (*Calling*): Cecily, Cecily! Surely such a utilitarian occupation as the watering of flowers is rather Moulton's duty than yours? Especially at a moment when intellectual pleasures await you. Your German grammar is on the table. Pray open it at page fifteen. We will repeat yesterday's lesson.

CECILY: Oh! I wish you would give Moulton the German lesson instead of me. Moulton!

MOULTON (*looking out from behind a hedge, with a broad grin on his face*): Eh, Miss Cecily?

CECILY: Wouldn't you like to know German, Moulton? German is the language talked by people who live in Germany.

MOULTON (*shaking his head*): I don't hold with them furrin tongues, miss. (*bowing to MISS PRISM*.) No offence to you, ma'am. (*Disappears behind edge*.)

MISS PRISM: Cecily, this will never do. Pray open your Schiller at once.

CECILY (*Coming over very slowly*): But I don't like German. It isn't at all a becoming language. I know perfectly well that I

SEGUNDO ATO

CENA: *Jardim da Mansão, Woolton. Um lance de escadas de pedra cinza leva até a casa. O jardim, ao estilo antigo, cheio de rosas. Época do ano: julho. Cadeiras de vime e uma mesa coberta de livros estão colocadas sob um grande teixo.*

A SRTA. PRISMA *aparece sentada à mesa*. CECÍLIA *está ao fundo, regando as flores*.

SRTA PRIMA (*Chamando*): Cecília, Cecília! Certamente uma ocupação tão utilitária quanto regar flores é uma obrigação mais de Sacho do que sua! Especialmente em uma ocasião em que os prazeres intelectuais a esperam. A gramática alemã está sobre a mesa. Peço-lhe que a abra na página quinze. Vamos repetir a aula de ontem.

CECÍLIA⁴³: Ah! Gostaria que desse a Sacho a aula de alemão ao invés de a mim. Sacho!

SACHO (*aparecendo por detrás de uma cerca viva, com um grande sorriso no rosto*): ãh, Srta. Cecília?

CECÍLIA: Você não gostaria de aprender alemão, Sacho? O alemão é a língua falada pelas pessoas que moram na Alemanha.

SACHO (*balançando a cabeça*): Eu não gosto dessas línguas cabeludas deles, senhorita. (*cumprimentando a SRTA. PRISMA*.) Nada pessoal, madama. (*Desaparece por trás da cerca*.)

SRTA. PRISMA: Cecília, assim não vai dar. Peço-lhe que abra seu Schiller⁴⁴ de uma vez.

CECÍLIA (*Aproximando-se muito devagar*): Mas eu não gosto de alemão. O idioma não me cai bem, absolutamente. Sei perfeitamente que pareço muito feia depois da aula de alemão.

SRTA. PRISMA: Minha menina, você sabe quão ansioso está seu tutor para que você se desenvolva em todas as áreas. Ele fez menção particular ao alemão quando estava partindo para a cidade ontem. De fato, sempre insiste sobre o seu alemão quando está indo à

look quite plain after my German lesson.

MISS PRISM: Child, you know how anxious your guardian is that you should improve yourself in every way. He laid particular stress on your German, as he was leaving for town yesterday. Indeed, he always lays stress on your German when he is leaving for town.

CECILY: Dear Uncle Jack is so very serious! Sometimes he is so serious that I think he cannot be quite well.

MISS PRISM (*drawing herself up*): Your guardian enjoys the best of health, and his gravity of demeanour is especially to be commended in one so comparatively young as he is. I know no one who has a higher sense of duty and responsibility.

CECILY: I suppose that is why he often looks a little bored when we three are together.

MISS PRISM: Cecily! I am surprised at you. Mr. Worthing has many troubles in his life. Idle merriment and triviality would be out of place in his conversation. You must remember his constant anxiety about that unfortunate young man his brother.

CECILY: I wish Uncle Jack would allow that unfortunate young man, his brother, to come down here sometimes. We might have a good influence over him, Miss Prism. I am sure you certainly would. You know German, and geology, and things of that kind influence a man very much.

CECILY *begins to write in her diary*.

MISS PRISM (*shaking her head*): I do not think that even I could produce any effect on a character that according to his own brother's admission is irretrievably weak and vacillating. Indeed I am not sure that I would desire to reclaim him. I am not in favour of this modern mania for turning bad people into good people at a moment's notice. As a man sows so let him reap.

CECILY: But men don't sew, Miss Prism. ... And if they did, I don't see why they should be punished for it. There is a great

cidade.

CECÍLIA: O querido Tio Jack é tão seríssimo! Às vezes é tão sério que penso que ele não está passando muito bem.

SRTA. PRISMA (*endireitando-se*): Seu tutor goza da melhor saúde, e sua gravidade de comportamento é especialmente louvada em alguém tão jovem quanto ele. Não conheço ninguém com maior senso de dever e responsabilidade.

CECÍLIA: Suponho que seja por isso que ele, geralmente, parece um pouco aborrecido quando estamos os três juntos.

SRTA. PRISMA: Cecília! Estou surpresa com você. O Sr. Worthing tem tantos problemas na vida. Alegria vã e trivialidade estariam fora de lugar na sua conversação. Você deveria lembrar da constante ansiedade que sente por causa daquele pobre jovem, o irmão dele.

CECÍLIA: Gostaria que Tio Jack permitisse que aquele pobre jovem, o irmão dele, viesse aqui às vezes. Nós poderíamos ser uma boa influência para ele, Srta. Prisma. Tenho certeza que a senhora certamente seria. A senhora sabe alemão e geologia, e coisas deste tipo influenciam muitíssimo um homem.

CECÍLIA *começa a escrever no diário*.

SRTA. PRISMA (*balançando a cabeça*): Acho que nem mesmo eu poderia produzir qualquer efeito sobre um caráter que, de acordo com o próprio irmão, é irrecuperavelmente fraco e hesitante. De fato, não sei se gostaria de recuperá-lo. Não sou a favor dessa mania moderna de transformar pessoas más em boas de uma hora para a outra. Que se enrede em sua própria linha.

CECÍLIA⁴⁵: Mas os homens não costuram, Srta. Prisma. ... E se costurassem, não vejo por que deveriam ser punidos por isso. Já há muitíssima punição no mundo. O alemão é uma punição, certamente, e já há alemães demais. Ontem, a senhora me disse que a Alemanha estava superpovoada.

SRTA. PRISMA: Isso não é razão para você escrever em seu diário ao invés de traduzir *William Tell*⁴⁶. Ponha o diário de lado, Cecília.

deal too much punishment in the world. German is a punishment, certainly, and there is far too much German. You told me yourself yesterday that Germany was over-populated.

MISS PRISM: That is no reason why you should be writing your diary instead of translating “William Tell”. You must put away your diary, Cecily. I really don’t see why you should keep a diary at all.

CECILY: I keep a diary in order to enter the wonderful secrets of my life. If I didn’t write them down, I should probably forget all about them.

MISS PRISM: Memory, my dear Cecily, is the diary that we all carry about with us.

CECILY: Yes, but it usually chronicles the things that have never happened, and couldn’t possibly have happened. I believe that Memory is responsible for nearly all the three-volume novels that Mudie sends us.

MISS PRISM: Do not speak slightly of the three-volume novel, Cecily. I wrote one myself in earlier days.

CECILY: Did you really, Miss Prism? How wonderfully clever you are! I hope it did not end happily? I don’t like novels that end happily. They depress me so much.

MISS PRISM: The good ended happily, and the bad unhappily. That is what Fiction means.

CECILY: I suppose so. But it seems very unfair. And was your novel ever published?

MISS PRISM: Alas! no. The manuscript unfortunately was abandoned. (CECILY *starts*.) I use the word in the sense of lost or mislaid. To your work, child, these speculations are profitless.

CECILY (*smiling*.): But I see dear Dr. Chasuble coming up through the garden.

MISS PRISM (*rising and advancing*.): Dr. Chasuble! This is

Realmente, não vejo por que você deveria ter um diário.

CECÍLIA: Tenho um diário para registrar os segredos maravilhosos da minha vida. Se eu não os anotasse, provavelmente me esqueceria de todos eles.

SRTA. PRISMA: A memória, querida Cecília, é o diário que todos carregamos conosco.

CECÍLIA: Sim, mas ela, geralmente, narra coisas que nunca aconteceram e jamais poderiam acontecer. Acredito que a Memória é responsável por quase todos os romances em três volumes que Mudie⁴⁷ nos envia.

SRTA. PRISMA: Não menospreze os romances em três volumes, Cecília. Eu mesma escrevi um na mocidade.

CECÍLIA: Ah é, Srta. Prisma? Como a senhora é incrivelmente inteligente! Espero que não tenha um final feliz! Não gosto de romances com final feliz. Eles me deprimem tanto.

SRTA. PRISMA: Os bons acabam bem e os ruins acabam mal. Esse é o sentido da ficção.

CECÍLIA: Imagino que sim. Mas parece muito injusto. E seu romance foi publicado?

SRTA. PRISMA: Ai! Não. O manuscrito, infelizmente, foi abandonado. (CECÍLIA *estremece*.) Uso a palavra no sentido de perdido ou extraviado. Ao trabalho, menina, estas especulações são inúteis.

CECÍLIA (*sorrindo*.): Mas vejo o querido Dr. Chasuble vindo pelo jardim.

SRTA. PRISMA (*levantando-se e avançando*.): Dr. Chasuble! É, realmente, um prazer.

Entra o REVERENDO CHASUBLE.

CHASUBLE: E como vamos esta manhã? Srta. Prisma, suponho que esteja bem?

CECÍLIA: A Srta. Prisma estava se queixando de uma leve dor de

indeed a pleasure.

Enter CANON CHASUBLE.

CHASUBLE: And how are we this morning? Miss Prism, you are, I trust, well?

CECILY: Miss Prism has just been complaining of a slight headache. I think it would do her so much good to have a short stroll with you in the Park, Dr. Chasuble.

MISS PRISM: Cecily, I have not mentioned anything about a headache.

CECILY: No, dear Miss Prism, I know that, but I felt instinctively that you had a headache. Indeed I was thinking about that, and not about my German lesson, when the Rector came in.

CHASUBLE: I hope, Cecily, you are not inattentive.

CECILY: Oh, I am afraid I am.

CHASUBLE: That is strange. Were I fortunate enough to be Miss Prism's pupil, I would hang upon her lips. (MISS PRISM *glares*.) I spoke metaphorically. My metaphor was drawn from bees. Ahem! Mr. Worthing, I suppose, has not returned from town yet?

MISS PRISM: We do not expect him till Monday afternoon.

CHASUBLE: Ah yes, he usually likes to spend his Sunday in London. He is not one of those whose sole aim is enjoyment, as, by all accounts, that unfortunate young man his brother seems to be. But I must not disturb Egeria and her pupil any longer.

MISS PRISM: Egeria? My name is Laetitia, Doctor.

CHASUBLE (*bowing*.) A classical allusion merely, drawn from the Pagan authors. I shall see you both no doubt at Evensong?

MISS PRISM: I think, dear Doctor, I will have a stroll with you. I find I have a headache after all, and a walk might do it good.

cabeça. Acho que lhe faria muito bem dar uma voltinha com o senhor no parque, Dr. Chasuble.

SRTA. PRISMA: Cecília, não falei coisa alguma sobre ter dor de cabeça.

CECÍLIA: Não, querida Srta. Prisma, eu sei, mas senti instintivamente que a senhora tinha dor de cabeça. De fato, estava pensando sobre isso e não na minha aula de alemão quando o Reverendo chegou.

CHASUBLE: Espero, Cecília, que não seja desatenta.

CECÍLIA: Ah, infelizmente sou.

CHASUBLE: Que estranho. Se eu tivesse a sorte de ser aluno da Srta. Prisma, me dependuraria em seus lábios. (SRTA. PRISMA *arregala os olhos*)⁴⁸. Falo metaforicamente. Minha metáfora foi tirada dos beija-flores⁴⁸. ã-hã! O Sr. Worthing, suponho, ainda não voltou da cidade?

SRTA PRISMA: Não esperamos que chegue antes de segunda à tarde.

CHASUBLE: Ah, sim. Geralmente, ele gosta de passar o domingo em Londres. Não é daqueles cuja meta única é a diversão, como, até onde se sabe, aquele pobre jovem, o irmão dele, parece ser. Mas não devo mais perturbar Egéria⁴⁹ e sua aluna.

SRTA PRISMA: Egéria? Meu nome é Letícia, doutor.

CHASUBLE (*acenando com a cabeça*.): Apenas uma alusão clássica tirada dos autores pagãos. As verei, sem dúvida, no Evensong⁵⁰?

SRTA PRISMA: Acho, caro doutor, que darei uma volta com o senhor. Descobri que estou com dor de cabeça e um passeio fará bem.

CHASUBLE: Com prazer, Srta. Prisma, com prazer. Poderíamos ir até as escolas e voltar.

SRTA PRISMA: Seria muito agradável. Cecília, você estudará Economia Política na minha ausência. O capítulo sobre a Queda da

CHASUBLE: With pleasure, Miss Prism, with pleasure. We might go as far as the schools and back.

MISS PRISM: That would be delightful. Cecily, you will read your Political Economy in my absence. The chapter on the Fall of the Rupee you may omit. It is somewhat too sensational for a young girl. Even these metallic problems have their melodramatic side.

CHASUBLE: Reading Political Economy, Cecily? It is wonderful how girls are educated nowadays. I suppose you know all about relations between Capital and Labour?

CECILY: I am afraid I am not learned at all. All I know is about the relations between Capital and Idleness – and that is merely from observation. So I don't suppose it is true.

MISS PRISM: Cecily, that sounds like Socialism! And I suppose you know where Socialism leads to?

CECILY: Oh, yes! That leads to Rational Dress, Miss Prism. And I suppose that when a woman is dressed rationally, she is treated rationally. She certainly deserves to be.

CHASUBLE: A wilful lamb! Dear child!

MISS PRISM (*smiling*): A sad trouble sometimes.

CHASUBLE: I envy you such tribulation.

Goes down the garden with MISS PRISM.

CECILY (*Picks up books and throws them back on table.*): Horrid Political Economy! Horrid Geography! Horrid, horrid German!

Enter MERRIMAN with a card on a salver.

MERRIMAN: Mr. Ernest Worthing has just driven over from the station. He has brought his luggage with him.

CECILY (*takes the card and reads it.*): 'Mr. Ernest Worthing, B. 4, The Albany, W.' Uncle Jack's brother! Did you tell him Mr. Worthing was in town?

Rúpia, você pode pular. É sensacionalista demais para uma garota. Mesmo os problemas metálicos têm seu lado melodramático.

CHASUBLE⁵¹: Estudando Economia Política, Cecília? É maravilhoso como as garotas são educadas atualmente. Suponho que você saiba tudo sobre as relações entre Capital e Trabalho?

CECÍLIA: Infelizmente, não estou muito ao par. Tudo o que sei é sobre as relações entre Capital e Ociosidade – e é por mera observação. Então, não suponho que seja verdade.

SRTA PRISMA: Cecília, isso parece Socialismo! E suponho que saiba aonde o Socialismo leva?

CECÍLIA: Ah, sim! Leva à Vestimenta Racional, Srta. Prisma. E eu acho que quando uma mulher se veste racionalmente, deve ser tratada racionalmente. Ela certamente merece ser tratada assim.

CHASUBLE: Um cordeiro teimoso! Querida menina!

SRTA PRISMA (*sorrindo*): Um problema sério, às vezes.

CHASUBLE: Eu lhe invejo tal aflição.

Desce o jardim com a SRTA. PRISMA.

CECÍLIA (*Pega os livros e os atira de volta à mesa.*): Política Econômica horrível! Geografia horrível! Alemão horivelmente horrível!

Entra FELÍCIO com um cartão em uma bandeja.

FELÍCIO: O Sr. Franco Worthing acabou de chegar da estação. Trouxe consigo sua bagagem.

CECÍLIA (*pega o cartão e o lê.*): "Sr. Franco Worthing. B. 4, Albany, W." É o irmão do Tio Jack! Você lhe disse que o Sr. Worthing estava na cidade?

FELÍCIO: Sim, senhorita. Pareceu muito desapontado. Mencionei que você e a senhorita Prisma estavam no jardim. Ele disse que estava ansioso por falar-lhe em particular por um momento.

CECÍLIA (*para si mesma*): Não acho que a Srta. Prisma gostaria que ficasse sozinha com ele. Então, é melhor mandá-lo vir de uma

MERRIMAN: Yes, Miss. He seemed very much disappointed. I mentioned that you and Miss Prism were in the garden. He said he was anxious to speak to you privately for a moment.

CECILY (*to herself*): I don't think Miss Prism would like my being alone with him. So I had better send for him at once, before she comes in. (*To MERRIMAN.*) Ask Mr. Ernest Worthing to come here. I suppose you had better talk to the housekeeper about a room for him.

MERRIMAN: I have already sent his luggage up to the Blue Room, Miss: next to Mr. Worthing's own room.

CECILY: Oh! That is all right.

MERRIMAN *goes off*.

I have never met any really wicked person before. I feel rather frightened. I am so afraid he will look just like every one else.

Enter ALGERNON, very gay and debonnair.

He does!

ALGERNON (*raising his hat.*): You are my little cousin Cecily, I'm sure.

CECILY: You are under some strange mistake. I am not little. In fact, I believe I am more than usually tall for my age. (*ALGERNON is rather taken aback.*) But I am your cousin Cecily. You, I see from your card, are Uncle Jack's brother, my cousin Ernest, my wicked cousin Ernest.

ALGERNON: Oh! I am not really wicked at all, cousin Cecily. You mustn't think that I am wicked.

CECILY: If you are not, then you have certainly been deceiving us all in a very inexcusable manner. You have made Uncle Jack believe that you are very bad. I hope you have not been leading a double life, pretending to be wicked and being really good all the time. That would be hypocrisy.

ALGERNON (*looks at her in amazement.*): Oh! Of course I have been rather reckless.

vez, antes que ela volte. (*Para FELÍCIO.*)⁵² Peça ao Sr. Franco Worthing que venha aqui. Suponho que seria melhor você falar com a governanta sobre um quarto para ele.

FELÍCIO: Já mandei sua bagagem para o Quarto Azul, senhorita: ao lado do quarto do próprio Sr. Worthing.⁵³

CECÍLIA: Ah! Está bem.⁵⁴

FELÍCIO *sai*.

Nunca conheci alguém realmente perverso. Sinto-me um tanto assustada. Temo que ele se pareça com qualquer outra pessoa.

Entra ALGERNON, muito contente e desenvolvido.

E se parece!

ALGERNON (*levantando o chapéu.*): É a minha priminha Cecília, com certeza.

CECÍLIA: Deve estar enganado. Não sou pequena. De fato, acho que sou mais alta do que o normal para a minha idade. (*ALGERNON surpreende-se muito.*) Mas sou a prima Cecília. Você, vejo pelo seu cartão, é o irmão do Tio Jack, o primo Franco, o perverso primo Franco.

ALGERNON: Ah! Não sou realmente de todo perverso, prima Cecília. Não deve pensar que sou perverso.

CECÍLIA: Se não é, então, certamente, nos enganou a todos de maneira imperdoável. Você fez o Tio Jack acreditar que era muito mau⁵⁵. Espero que não esteja levando uma vida dupla, fingindo ser perverso e sendo bom todo esse tempo. Seria hipocrisia.

ALGERNON (*olha para ela surpreso.*): Ah! Claro que tenho sido um tanto imprudente.

CECÍLIA: Fico feliz em ouvir isso.

ALGERNON: De fato, agora que mencionou o assunto, tenho sido muito mau, do meu jeitinho.

CECÍLIA: Não acho que deva se orgulhar muito disso, embora acredite que deva ter sido bem prazeroso.

CECILY: I am glad to hear it.

ALGERNON: In fact, now you mention the subject, I have been very bad in my own small way.

CECILY: I don't think you should be so proud of that, though I am sure it must have been very pleasant.

ALGERNON: It is much pleasanter being here with you.

CECILY: I can't understand how you are here at all. Uncle Jack telegraphed to you yesterday at the Albany that he would see you for the last time at six o'clock. He lets me read all the telegrams he sends you. I know some of them by heart.

ALGERNON: The fact is I didn't get the telegram till it was too late. Then I missed him at the Club, and the Hall Porter said he thought he had come down here. So, of course, I followed as I knew he wanted to see me.

CECILY: He won't be back till Monday afternoon.

ALGERNON: That is a great disappointment. I am obliged to go up by the first train on Monday morning. I have a business appointment that I am anxious... to miss!

CECILY: Couldn't you miss it anywhere but in London?

ALGERNON: No: the appointment is in London.

CECILY: Well, I know, of course, how important it is not to keep a business engagement, if one wants to retain any sense of the beauty of life, but still I think you had better wait till Uncle Jack arrives. I know he wants to speak to you about your emigrating.

ALGERNON: About my what?

CECILY: Your emigrating. He has gone up to buy your outfit.

ALGERNON: I certainly wouldn't let Jack buy my outfit. He has no taste in neckties at all.

CECILY: I don't think you will require neckties. Uncle Jack is sending you to Australia.

ALGERNON: É muito mais prazeroso estar aqui com a senhorita.

CECÍLIA: Realmente, não entendo como está aqui.⁵⁶ O Tio Jack telegrafou para você ontem no Albany dizendo que iria vê-lo às seis horas pela última vez. Ele me deixa ler todos os telegramas que lhe envia. Sei alguns deles de cor.

ALGERNON: A verdade é que recebi o telegrama quando já era tarde demais. Então, me desencontrei dele no Clube e o porteiro disse que achava que ele tinha vindo para cá. Então, obviamente, eu vim, pois soube que ele me queria ver.

CECÍLIA: Pois não estará de volta até segunda à tarde.

ALGERNON: É um grande desapontamento. Tenho que partir no primeiro trem na manhã de segunda. Tenho uma reunião de negócios que estou ansioso... por perder!

CECÍLIA: E não poderia perdê-la estando em outro lugar além de Londres?

ALGERNON: Não: a reunião é em Londres.

CECÍLIA: Bom, eu sei como é importante não manter uma reunião de negócios se se quer manter o mínimo senso de beleza na vida, mas ainda acho que seria melhor esperar o Tio Jack. Sei que ele quer falar com você sobre a sua emigração.

ALGERNON: Sobre a minha o quê?

CECÍLIA: Sua emigração. Ele foi à cidade comprar o seu traje.

ALGERNON: Eu, certamente, não deixaria que Jack comprasse meu traje. Ele não tem o menor gosto para gravatas.

CECÍLIA: Não acho que vá precisar de gravatas. O Tio Jack vai mandá-lo para a Austrália⁵⁷.

ALGERNON: Para a Austrália! Prefiro morrer.

CECÍLIA: Bom, ele disse no jantar de quarta-feira que você teria que escolher entre este mundo, o próximo mundo e a Austrália.

ALGERNON: Ah, bom! Os relatos que tenho recebido da Austrália

ALGERNON: Australia! I'd sooner die.

CECILY: Well, he said at dinner on Wednesday night, that you would have to choose between this world, the next world, and Australia.

ALGERNON: Oh, well! The accounts I have received of Australia and the next world, are not particularly encouraging. This world is good enough for me, cousin Cecily.

CECILY: Yes, but are you good enough for it?

ALGERNON: I'm afraid I'm not that. That is why I want you to reform me. You might make that your mission, if you don't mind, cousin Cecily.

CECILY: How dare you suggest that I have a mission?

ALGERNON: I beg your pardon: but I thought that every woman had a mission of some kind, nowadays.

CECILY: Every female has! No woman. Besides, I have no time to reform you this afternoon.

ALGERNON: Well, would you mind my reforming myself this afternoon?

CECILY: It is rather Quixotic of you. But I think you should try.

ALGERNON: I will. I feel better already.

CECILY: You are looking a little worse.

ALGERNON: That is because I am hungry.

CECILY: How thoughtless of me. I should have remembered that when one is going to lead an entirely new life, one requires regular and wholesome meals. Miss Prism and I lunch at two, off some roast mutton.

ALGERNON: I fear that would be too rich for me.

CECILY: Uncle Jack, whose health has been sadly undermined by the late hours in town, has been ordered by his London doctor to have paté de fois gras sandwiches and 1889 champagne at twelve. I don't know if such invalid fare would suit you.

e do próximo mundo não são particularmente encorajadores. Este mundo está bom para mim, prima Cecília.

CECÍLIA: Sim, mas você é bom para ele?

ALGERNON: Infelizmente, não sou. É por isso que desejo regenerar-me. A senhorita deverá fazer dessa a sua missão, se não se importar, prima Cecília.

CECÍLIA⁵⁸: Como ousa sugerir que tenho uma missão?

ALGERNON: Desculpe, mas pensei que toda mulher tinha algum tipo de missão atualmente.

CECÍLIA: Toda fêmea tem! Nenhuma mulher tem. Além disso, não tenho tempo para lhe regenerar esta tarde.

ALGERNON: Bom, se importaria se acaso eu mesmo me regenerasse esta tarde?

CECÍLIA: É um tanto quixotesco da sua parte. Mas deveria tentar.

ALGERNON: E vou. Já me sinto melhor.

CECÍLIA: Está parecendo um pouco pior.

ALGERNON: É porque estou com fome.

CECÍLIA: Que desatenção a minha. Deveria ter me lembrado que quando alguém vai levar uma vida totalmente nova, são necessárias refeições saudáveis e regulares.⁵⁹ A Srta. Prisma e eu vamos almoçar, às duas horas, um carneiro assado que sobrou.

ALGERNON: Acho que é demais para mim.

CECÍLIA: O Tio Jack, cuja saúde foi tristemente minada pelas noitadas na cidade, foi instruído por seu médico de Londres a comer sanduíches de patê de *fois gras* e a beber champagne da safra de 1889 ao meio-dia. Não sei se uma alimentação tão fraca lhe cairia bem.

ALGERNON: Ah! Pois eu ficaria bem contente com o champagne de 1889.

CECÍLIA: Fico feliz em ver que tem um gosto tão simples. Esta é a sala de jantar.

ALGERNON: Obrigado. Poderia me dar uma flor para a lapela

ALGERNON: Oh! I will be quite content with '89 champagne.

CECILY: I am glad to see you have such simple taste. This is the dining-room.

ALGERNON: Thank you. Might I have a buttonhole first? I never have any appetite unless I have a buttonhole first.

CECILY: A Marechal Niel? (*Picks up scissors.*)

ALGERNON: No, I'd sooner have a pink rose.

CECILY: Why? (*Cuts a flower.*)

ALGERNON: Because you are like a pink rose, Cousin Cecily.

CECILY: I don't think it can be right for you to talk to me like that. Miss Prism never says such things to me.

ALGERNON: Then Miss Prism is a short-sighted old lady. (CECILY *puts the rose in his buttonhole.*) You are the prettiest girl I ever saw.

CECILY: Miss Prism says that all good looks are a snare.

ALGERNON: They are a snare that every sensible man would like to be caught in.

CECILY: Oh, I don't think I would care to catch a sensible man. I shouldn't know what to talk to him about.

They pass into the house. MISS PRISM and DR.

CHASUBLE *return.*

MISS PRISM: You are too much alone, dear Dr. Chasuble. You should get married. A misanthrope I can understand - a womanthrope, never!

CHASUBLE (*with a scholar's shudder.*) Believe me, I do not deserve so neologistic a phrase. The precept as well as the practice of the Primitive Church was distinctly against matrimony.

MISS PRISM (*sententiously.*): That is obviously the reason why the Primitive Church has not lasted up to the present day. And

antes? Fico sem apetite se não tiver uma flor na lapela.

CECÍLIA: Uma Marechal Niel⁶⁰? (*Pega a tesoura.*)

ALGERNON: Não, prefiro uma rosa cor-de-rosa.

CECÍLIA: Por quê? (*Corta uma flor.*)

ALGERNON: Porque a senhorita é uma rosa cor-de-rosa, prima Cecília.

CECÍLIA: Não acho que seja certo você falar assim comigo. A Srta. Prisma nunca me fala assim.

ALGERNON: Então, a Srta. Prisma é uma velha míope. (CECÍLIA *coloca a rosa na sua lapela.*) A senhorita é a garota mais bonita que eu já vi.

CECÍLIA: A Srta. Prisma diz que toda beleza é uma armadilha.

ALGERNON: É uma armadilha em que todo homem sensato gostaria de cair.

CECÍLIA: Ah, não sei se gostaria de atrair um homem sensato. Não saberia o que falar com ele.

Eles entram na casa. A SRTA. PRISMA e o DR.

CHASUBLE *retornam.*

SRTA. PRISMA: O senhor é muito sozinho, caro Dr. Chasuble. Deveria casar-se. Posso compreender um misantropo - um femeantropo, nunca!

CHASUBLE (*com um arrepio de erudito.*): Acredite, eu não merecia tamanho neologismo. O preceito, assim como a prática, da Igreja Primitiva⁶¹ era terminantemente contra o matrimônio.

SRTA. PRISMA (*sentenciosamente*): Obviamente é por isso que a Igreja Primitiva não durou até os dias de hoje. E o senhor parece não compreender, caro doutor, que insistindo em continuar solteiro, um homem se converte em uma tentação pública permanente. Os homens deveriam tomar mais cuidado; é esse celibato que desvirtua o sexo frágil.

CHASUBLE: Mas um homem casado não é igualmente atraente?

you do not seem to realise, dear Doctor, that by persistently remaining single, a man converts himself into a permanent public temptation. Men should be more careful; this very celibacy leads weaker vessels astray.

CHASUBLE: But is a man not equally attractive when married?

MISS PRISM: No married man is ever attractive except to his wife.

CHASUBLE: And often, I've been told, not even to her.

MISS PRISM: That depends on the intellectual sympathies of the woman. Maturity can always be depended on. Ripeness can be trusted. Young women are green. (DR. CHASUBLE starts.) I spoke horticulturally. My metaphor was drawn from fruits. But where is Cecily?

CHASUBLE: Perhaps she followed us to the schools.

Enter JACK slowly from the back of the garden. He is dressed in the deepest mourning, with crêpe hatband and black gloves.

MISS PRISM: Mr. Worthing!

CHASUBLE: Mr. Worthing?

MISS PRISM: This is indeed a surprise. We did not look for you till Monday afternoon.

JACK (*shakes MISS PRISM'S hand in a tragic manner.*) I have returned sooner than I expected. Dr. Chasuble, I hope you are well?

CHASUBLE: Dear Mr. Worthing, I trust this garb of woe does not betoken some terrible calamity?

JACK: My brother.

MISS PRISM: More shameful debts and extravagance?

CHASUBLE: Still leading his life of pleasure?

JACK (*shaking his head.*): Dead!

CHASUBLE: Your brother Ernest dead?

JACK: Quite dead.

SRTA. PRISMA: Nenhum homem casado é atraente, a não ser para a esposa.

CHASUBLE: E, geralmente, me disseram, nem mesmo para ela.

SRTA. PRISMA: Isso depende das simpatias intelectuais da mulher. Pode-se dar crédito à maturidade. Pode-se confiar no amadurecimento. As jovens são verdes. (*O DR. CHASUBLE estremece.*) Falo horticulturalmente. Minha metáfora foi tirada das frutas. Mas, onde está Cecília?

CHASUBLE: Talvez nos tenha seguido até as escolas.

Entra JACK vagorosamente do fundo do jardim. Está vestido no mais profundo luto, com laços de crepe no chapéu e luvas pretas.

SRTA. PRISMA: Sr. Worthing!

CHASUBLE: Sr. Worthing?

SRTA. PRISMA: É mesmo uma surpresa. Não o esperávamos até segunda-feira à tarde.

JACK (*aperta gravemente a mão da SRTA. PRISMA.*): Voltei mais cedo do que esperava. Dr. Chasuble, espero que o senhor esteja bem.

CHASUBLE: Caro Sr. Worthing, espero que este traje de luto não pressagie nenhuma calamidade terrível.

JACK: Meu irmão.

SRTA. PRISMA: Mais débitos vergonhosos e extravagâncias?

CHASUBLE: Ainda levando sua vida de prazeres?

JACK (*balançando a cabeça.*): Morto!

CHASUBLE: Seu irmão Franco está morto?

JACK: E bem morto.

SRTA. PRISMA: Bem feito para ele! Só assim vai aprender.

CHASUBLE: A morte é a herança de todos nós, Srta. Prisma. Nem deveríamos vê-la como um julgamento especial, mas antes como uma providência geral. A vida seria incompleta sem ela...⁶² Sr. Worthing, ofereço-lhe minhas mais sinceras condolências. Ao

MISS PRISM: What a lesson for him! I trust he will profit by it.

CHASUBLE: Death is the inheritance of us all, Miss Prism. Nor should we look on it as a special judgment, but rather as a general providence. Life were incomplete without it ... Mr. Worthing, I offer you my sincere condolence. You have at least the consolation of knowing that you were always the most generous and forgiving of brothers.

JACK: Poor Ernest! He had many faults, but it is a sad, sad blow.

CHASUBLE: Very sad indeed. Were you with him at the end?

JACK: No. He died abroad; in Paris, in fact. I had a telegram last night from the manager of the Grand Hotel.

CHASUBLE: Was the cause of death mentioned?

JACK: A severe chill, it seems.

MISS PRISM: As a man sows, so shall he reap.

CHASUBLE (*raising his hand.*) Charity, dear Miss Prism, charity! None of us are perfect. I myself am peculiarly susceptible to draughts. Will the interment take place here?

JACK: No. He seems to have expressed a desire to be buried in Paris.

CHASUBLE: In Paris! (*Shakes his head.*) I fear that hardly points to any very serious state of mind at the last. You would no doubt wish me to make some slight allusion to this tragic domestic affliction next Sunday. (*JACK presses his hand convulsively.*) My sermon on the meaning of the manna in the wilderness can be adapted to almost any occasion, joyful, or, as in the present case, distressing. (*All sigh.*) I have preached it at harvest celebrations, christenings, confirmations, on days of humiliation and festal days. The last time I delivered it was in the Cathedral, as a charity sermon on behalf of the Society for the Prevention of Discontent among the Upper Orders. The Bishop, who was present, was much struck by some of the

menos, o senhor tem o consolo de saber que foi o mais generoso e complacente dos irmãos.

JACK: Pobre Franco! Tinha muitos defeitos, mas foi um golpe muito, muito triste.

CHASUBLE: Muito triste mesmo. Esteve com ele no leito final?

JACK: Não. Ele morreu no exterior; em Paris, na verdade. Recebi um telegrama na noite passada do mensageiro do Grand Hotel.

CHASUBLE: Foi mencionada a causa da morte?

JACK: Um resfriado grave, ao que parece.

SRta. PRISM: Quem semeia ventos, colhe tempestade.

CHASUBLE (*levantando a mão.*): Caridade, cara Srta. Prisma, caridade! Nenhum de nós é perfeito. Eu mesmo sou suscetível a correntes de ar. O enterro será aqui?

JACK: Não. Parece que ele expressou o desejo de ser enterrado em Paris.

CHASUBLE: Em Paris! (*Balança a cabeça.*) Creio que isso dificilmente aponte para um estado mental muito sério até o final. Não tenho dúvida de que desejará que eu faça uma pequena alusão a esta trágica aflição doméstica no próximo domingo. (*JACK aperta sua mão convulsivamente.*) Meu sermão sobre o significado do maná no deserto pode adaptar-se a quase todas as ocasiões, alegres ou, como é o caso, aflitivas. (*Todos suspiram.*) Já o pronunciei em celebrações de colheita, batizados, crismas, em dias de penitência e em dias solenes. A última vez que o proferi foi na catedral, como sermão de caridade a favor da Sociedade para a Prevenção da Insatisfação entre as Ordens Superiores. O Bispo, que estava presente, ficou muito impressionado com algumas das analogias que fiz.

JACK: Ah! Isso me faz lembrar, o senhor mencionou batizados, não foi, Dr. Chasuble? Suponho que saiba batizar, certo? (*DR CHASUBLE parece aturdido.*) Quero dizer, obviamente, está sempre batizando, não é?

analogies I drew.

JACK: Ah! that reminds me, you mentioned christenings, I think, Dr. Chasuble? I suppose you know how to christen all right? (DR. CHASUBLE *looks astounded*.) I mean, of course, you are continually christening, aren't you?

MISS PRISM: It is, I regret to say, one of the Rector's most constant duties in this parish. I have often spoken to the poorer classes on the subject. But they don't seem to know what thrift is.

CHASUBLE: The Church rejects no babe, Miss Prism. In every child, there is the making of a saint. But is there any particular infant in whom you are interested, Mr. Worthing? Your brother was, I believe, unmarried, was he not?

JACK: Oh yes.

MISS PRISM (*bitterly*): People who live entirely for pleasure usually are.

JACK: But it is not for any child, dear Doctor. I am very fond of children. No! the fact is, I would like to be christened myself, this afternoon, if you have nothing better to do.

CHASUBLE: But surely, Mr. Worthing, you have been christened already?

JACK: I don't remember anything about it.

CHASUBLE: But have you any grave doubts on the subject?

JACK: I have the very gravest doubts. There are circumstances, unnecessary to mention at present, connected with my birth and early life that make me think I was a good deal neglected. I certainly wasn't properly looked after, at any rate. Of course I don't know if the thing would bother you in any way, or if you think I am a little too old now.

CHASUBLE: Oh! I am not by any means a bigoted Paedobaptist. The sprinkling, and, indeed, the immersion of

SRTA. PRISMA: Esse é, lamento dizer, um dos deveres mais constantes do reverendo nesta paróquia. Tenho falado com frequência às classes mais pobres sobre o assunto. Mas eles não parecem saber o que é economia.

CHASUBLE: A Igreja não rejeita nenhum bebê, Srta. Prisma. Em toda criança há a marca de um santo.⁶³ Mas, há uma criança em especial na qual esteja interessado, Sr. Worthing? Seu irmão era, acredito eu, solteiro, não era?

JACK: Ah, era.

SRTA. PRISMA (*com amargura*): As pessoas que vivem inteiramente para o prazer geralmente o são.

JACK: Mas não é para nenhuma criança, caro Doutor. Eu adoro crianças. Não! O fato é que eu mesmo gostaria de ser batizado, esta tarde, se o senhor não tiver nada melhor para fazer.

CHASUBLE: Mas, certamente, Sr. Worthing, o senhor já foi batizado.

JACK: Não lembro de nada a esse respeito.

CHASUBLE: Mas o senhor tem alguma dúvida grave a esse respeito?

JACK: Tenho a mais grave das dúvidas. Há circunstâncias, que não convém mencionar neste momento, relacionadas ao meu nascimento e infância, que me fazem pensar que fui um tanto abandonado. Certamente, não fui bem cuidado, de alguma forma.⁶⁴ Obviamente, não sei se isso lhe incomoda de algum modo ou se acha que estou um pouco velho demais agora.

CHASUBLE: Ah! Não sou, de forma alguma, um batizador fanático de crianças.⁶⁵ A aspersão e, mesmo, a imersão de adultos foi prática comum da Igreja Primitiva.

JACK: Imersão! O senhor não está sugerindo que...⁶⁶

CHASUBLE: Não é preciso ter medo. A aspersão já é o suficiente ou, de fato, eu acho aconselhável. Nossas condições climáticas são tão imprevisíveis. A que horas gostaria que a cerimônia fosse

adults was a common practice of the Primitive Church.

JACK: Immersion! You don't mean to say that...

CHASUBLE: You need have no apprehensions. Sprinkling is all that is necessary, or indeed I think advisable. Our weather is so changeable. At what hour would you wish the ceremony performed?

JACK: Oh, I might trot round about five if that would suit you.

CHASUBLE: Perfectly, perfectly! In fact I have two similar ceremonies to perform at that time. A case of twins that occurred recently in one of the outlying cottages on your own estate. Poor Jenkins the carter, a most hard-working man.

JACK: Oh! I don't see much fun in being christened along with other babies. It would be childish. Would half-past five do?

CHASUBLE: Admirably! Admirably! (*Takes out watch.*) And now, dear Mr. Worthing, I will not intrude any longer into a house of sorrow. I would merely beg you not to be too much bowed down by grief. What seem to us bitter trials are often blessings in disguise.

MISS PRISM: This seems to me a blessing of an extremely obvious kind.

Enter CECILY from the house.

CECILY: Uncle Jack! Oh, I am pleased to see you back. But what horrid clothes you have got on! Do go and change them.

MISS PRISM: Cecily!

CHASUBLE: My child! my child!

CECILY goes towards JACK; he kisses her brow in a melancholy manner.

CECILY: What is the matter, Uncle Jack? Do look happy! You look as if you had toothache, and I have got such a surprise for you. Who do you think is in the dining-room? Your brother!

JACK: Who?

realizada?

JACK: Ah, posso vir por volta das cinco horas, se estiver bom para o senhor.

CHASUBLE: Perfeitamente, perfeitamente! De fato, tenho duas cerimônias iguais para realizar nessa hora. Um caso de gêmeos que ocorreu recentemente em um dos chalés distantes em sua própria propriedade. Pobre carroceiro Jenkins, trabalha tão duro.

JACK: Ah! Não vejo muita graça em ser batizado junto com outros bebês. Seria infantilidade. Pode ser às cinco e meia?

CHASUBLE: Magnífico! Magnífico! (*Consulta o relógio de bolso.*) E, agora, prezado Sr. Worthing, não vou intrometer-me mais em uma casa em luto. Apenas lhe pediria que não se deixasse abater muito pelo pesar. O que nos parecem provações amargas geralmente são bençãos encobertas.

SRTA. PRISMA: Esta me parece ser uma benção de um tipo extremamente óbvio.

Entra CECÍLIA, vinda da casa.

CECÍLIA: Tio Jack! Ah, estou tão feliz em vê-lo de volta. Mas que roupas horríveis está vestindo! Vá trocá-las.

SRTA. PRISMA: Cecília!

CHASUBLE: Menina! Menina!

CECÍLIA dirige-se a JACK; ele a beija na testa de um modo melancólico.

CECÍLIA: Qual é o problema, Tio Jack? Alegre-se! Parece que está com dor de dentes, e eu tenho uma grande surpresa para o senhor. Adivinha quem está na sala de jantar? Seu irmão!

JACK: Quem?

CECÍLIA: Seu irmão Franco. Ele chegou há cerca de meia hora.

JACK: Que bobagem! Eu não tenho irmão nenhum.

CECÍLIA: Ah, não diga isso. Por pior que tenha se comportado com o senhor no passado, ele ainda é seu irmão. Não poderia ser tão

CECILY: Your brother Ernest. He arrived about half an hour ago.

JACK: What nonsense! I haven't got a brother.

CECILY: Oh, don't say that. However badly he may have behaved to you in the past he is still your brother. You couldn't be so heartless as to disown him. I'll tell him to come out. And you will shake hands with him, won't you, Uncle Jack? (*Runs back into the house.*)

CHASUBLE: These are very joyful tidings. That telegram from Paris seems to have been a somewhat heartless jest by one who wished to play upon your feelings.

MISS PRISM: After we had all been resigned to his loss, his sudden return seems to me peculiarly distressing.

JACK: My brother is in the dining-room? I don't know what it all means. I think it is perfectly absurd.

Enter ALGERNON and CECILY hand in hand. They come slowly up to JACK.

JACK: Good heavens! (*Motions ALGERNON away.*)

ALGERNON: Brother John, I have come down from town to tell you that I am very sorry for all the trouble I have given you, and that I intend to lead a better life in the future. (*JACK glares at him and does not take his hand.*)

CHASUBLE (*to MISS PRISM*): There is good in that young man. He seems to be very repentant.

MISS PRISM: These sudden conversions do not please me. They belong to Dissent. They savour of the laxity of the Nonconformist.

CECILY: Uncle Jack, you are not going to refuse your own brother's hand?

JACK: Nothing will induce me to take his hand. I think his coming down here disgraceful. He knows perfectly well why.

CHASUBLE: Young man, you have had a very narrow escape

insensível a ponto de renegá-lo. Vou pedir a ele para que saia. E o senhor vai cumprimentá-lo, não é, Tio Jack? (*Corre de volta para dentro da casa.*)

CHASUBLE: São felizes estas notícias. Aquele telegrama de Paris parece ter sido uma piada um tanto sem graça de alguém que queria brincar com os seus sentimentos⁶⁷.

SRTA. PRISMA: Após termos nos resignado com sua perda, o seu retorno súbito me parece particularmente angustiante.

JACK: Meu irmão está na sala de jantar? Não sei o que tudo isso significa. Acho um perfeito absurdo.

Entra ALGERNON e CECÍLIA de mãos dadas. Eles se dirigem vagarosamente até JACK.

JACK: Deus do céu! (*Afasta ALGERNON.*)

ALGERNON: Mano John, eu vim da cidade para dizer-lhe que sinto muitíssimo por todos os problemas que lhe tenho causado e que pretendo levar uma vida melhor no futuro. (*JACK o encara e não aperta a sua mão.*)

CHASUBLE (*para a SRTA. PRISMA*)⁶⁸: Há bondade neste jovem. Ele parece estar bastante arrependido.

SRTA. PRISMA: Estas conversões súbitas não me agradam. Elas são coisas dos Dissidentes⁶⁹. Cheiram à frouxidão dos Inconformistas⁷⁰.

CECÍLIA: Tio Jack, o senhor não vai se recusar a apertar a mão de seu próprio irmão?!

JACK: Nada vai me induzir a apertá-la. Considero sua vinda para cá uma desgraça. Ele sabe perfeitamente bem o porquê.

CHASUBLE⁷¹: Meu jovem. Você escapou por um triz de morrer. Espero que sirva de aviso. Estávamos chorando sua partida quando chegou.

ALGERNON: Sim, VEJO que Jack comprou roupas novas. Elas não lhe ficam bem. Sua gravata está errada.

CECÍLIA: Tio Jack, seja gentil. Há um pouco de bondade em todo

of your life. I hope it will be a warning to you. We were mourning your demise when you arrived.

ALGERNON: Yes, I SEE Jack has got a new suit of clothes. They don't fit him properly. His nicktie is wrong.

CECILY: Uncle Jack, do be nice. There is some good in every one. Ernest has just been telling me about his poor invalid friend Mr. Bunbury whom he goes to visit so often. And surely there must be much good in one who is kind to an invalid, and leaves the pleasures of London to sit by a bed of pain.

JACK: Oh! he has been talking about Bunbury, has he?

CECILY: Yes, he has told me all about poor Mr. Bunbury, and his terrible state of health.

JACK: Bunbury! Well, I won't have him talk to you about Bunbury or about anything else. It is enough to drive one perfectly frantic.

CHASUBLE: Mr. Worthing, your brother has been unexpectedly restored to you by the mysterious dispensations of providence, who seems to desire your reconciliation. And indeed it is good for brothers to dwell together in amity.

ALGERNON: Of course I admit that the faults were all on my side. But I must say that I think that Brother John's coldness to me is peculiarly painful. I expected a warmer welcome, especially considering it is the first time I have come here.

CECILY: Uncle Jack, if you don't shake hands with Ernest I will never forgive you.

JACK: Never forgive me?

CECILY: Never, never, never!

JACK: I suppose I must then. (*Shakes hands and glares.*) You young scoundrel! You must get out of this place as soon as possible. I don't allow any Bunburying here.

CHASUBLE: It's pleasant, is it not, to see so perfect a reconciliation? You have done a beautiful action to-day, dear

mundo. Franco esteve contando sobre o seu pobre amigo inválido, o Sr. Bumbury, a quem vai visitar com frequência. E, certamente, deve haver muita bondade em alguém que é gentil com um inválido e que deixa os prazeres de Londres para sentar-se junto a um leito de dor.

JACK: Ah! Ele esteve contando sobre Bumbury, não é?

CECÍLIA: Sim, contou-me tudo sobre o pobre Sr. Bumbury e seu terrível estado de saúde.

JACK: Bumbury! Bom, não vou permitir que ele fale com você sobre Bumbury ou sobre qualquer outra coisa. Já é o suficiente para deixar qualquer um muito furioso.

CHASUBLE: Sr. Worthing, seu irmão lhe foi inesperadamente devolvido pelas graças misteriosas da providência, que parece desejar a sua reconciliação. E, de fato, é bom que os irmãos vivam juntos em harmonia.⁷²

ALGERNON: Certamente, admito que a culpa é toda minha. Mas, devo dizer que a frieza do mano John comigo é especialmente dolorosa. Esperava uma recepção mais calorosa, especialmente se considerarmos que é a primeira vez que venho aqui.

CECÍLIA: Tio Jack, se o senhor não apertar a mão do Franco, nunca vou perdoá-lo.

JACK: Nunca vai perdoar-me?

CECÍLIA: Nunca, nunca, nunca!

JACK: Suponho que deva apertar, então. (Aperta a mão e o encara.) Seu patifezinho! Deve sair deste lugar o quanto antes. Não permito qualquer Bumbureio aqui.⁷³

CHASUBLE: Como é agradável ver uma reconciliação tão perfeita, não é mesmo? Você praticou uma bela ação hoje, minha querida menina.

SRTA. PRISMA: Não devemos ser tão precipitados em nossos julgamentos.

Entra FELÍCIO.

FELÍCIO: Coloquei os pertences do Sr. Franco no quarto ao lado do

child.

MISS PRISM: We must not be premature in our judgments.

Enter MERRIMAN.

MERRIMAN: I have put Mr. Ernest's things in the room next to yours, sir. I suppose that is all right?

JACK: What?

MERRIMAN: Mr. Ernest's luggage, sir. I have unpacked it and put it in the room next to your own.

JACK: His luggage?

MERRIMAN: Yes, sir. Three portmanteaus, a dressing-case, two hat-boxes, and a large luncheon-basket.

ALGERNON: I am afraid I can't stay more than a week this time.

MERRIMAN (*to ALGERNON*): I beg your pardon, sir, there is an elderly gentleman wishes to see you. He has just come in a cab from the station. (*Hands card on salver.*)

ALGERNON: To see me?

MERRIMAN: Yes, sir.

ALGERNON (*reads card*): Parker and Gribbsby, Solicitor. I don't know anything about them. Who are they?

JACK (*takes card*): Parker and Gribbsby. I wonder who they can be. I expect, Ernest, they have come about some business for your friend Bunbury. Perhaps Bunbury wants to make his will and wishes you to be executor. (*To MERRIMAN.*) Show the gentleman in at once.

MERRIMAN: Very good, sir.

MERRIMAN goes out.

JACK: I hope, Ernest, that I may rely on the statement you made to me last week when I finally settled all your bills for you. I hope you have no outstanding accounts of any kind.

ALGERNON: I haven't any debts at all, dear Jack. Thanks to

seu, senhor. Espero que não se importe.

JACK: O quê?

FELÍCIO: A bagagem do Sr. Franco, senhor. Eu desfiz as malas e coloquei seus pertences no quarto ao lado do seu.

JACK: Sua bagagem?

FELÍCIO: Sim, senhor. Três portmanteaus⁷⁴, um estojo de toucador, duas caixas de chapéus e uma grande cesta de piqueniques.

ALGERNON: Lamento não poder ficar mais do que uma semana desta vez.

FELÍCIO (*para ALGERNON*)⁷⁵: Perdoe-me, senhor, mas há um cavalheiro já idoso que deseja vê-lo. Acabou de chegar da estação em um táxi. (*Apresenta o cartão em uma bandeja.*)

ALGERNON: Ver-me?

FELÍCIO: Sim, senhor.

ALGERNON (*lê o cartão*): Parker e Gribbsby, advogados. Nunca ouvi falar deles. Quem são?

JACK (*pega o cartão*): Parker e Gribbsby. Imagino quem possam ser. Espero, Franco, que tenham vindo devido a algum negócio de seu amigo Bumbury. Talvez Bumbury queira fazer seu testamento e deseje que você seja o seu inventariante. (*Para FELÍCIO.*) Peça que o cavalheiro entre.

FELÍCIO: Muito bem, senhor.

FELÍCIO sai.

JACK: Espero, Franco, poder confiar na declaração que você me fez na semana passada quando eu, finalmente, acertei todas as suas dívidas. Espero que não tenha contas pendentes de qualquer tipo.

ALGERNON: Não tenho quaisquer débitos, caro Jack. Graças à sua generosidade, não devo nem um centavo, a não ser por umas poucas gravatas, acho eu.

JACK: Fico sinceramente feliz em ouvir isso.

Entra FELÍCIO.

FELÍCIO: O Sr. Gribbsby.

your generosity I don't owe a penny, except for a few neckties, I believe.

JACK: I am sincerely glad to hear it.

Enter MERRIMAN.

MERRIMAN: Mr. Gribbsby.

MERRIMAN *goes out. Enter GRIBSBY.*

GRIBSBY (*to Dr. CHASUBLE*): Mr. Ernest Worthing?

MISS PRISM: This is Mr. Ernest Worthing.

GRIBSBY: Mr. Ernest Worthing?

ALGERNON: Yes.

GRIBSBY: Of B.4., The Albany?

ALGERNON: Yes, that is my address.

GRIBSBY: I am very sorry, sir, but we have a writ of attachment for twenty days against you at the suit of the Savoy Hotel Co. Limited for £ 762 14s. 2d.

ALGERNON: Against me?

GRIBSBY: Yes, sir.

ALGERNON: What perfect nonsense! I never dine at the Savoy at my own expense. I always dine at Willis's. It is far more expensive. I don't owe a penny to the Savoy.

GRIBSBY: The writ is marked as having been served on you personally at The Albany on May the 27th. Judgement was given in default against you on the fifth of June. Since then we have written to you no less than fifteen times, without receiving any reply. In the interest of our clients we had no option but obtain an order for committal of your person.

ALGERNON: Committal! What on earth do you mean by committal? I haven't the smaller intention of going away. I am staying here for a week. I am staying with my brother. If you imagine I am going up to town the moment I arrive you are extremely mistaken.

GRIBSBY: I am merely a Solicitor myself. I do not employ

FELÍCIO *sai. Entra GRIBSBY.*

GRIBSBY (*para o DR. CHASUBLE*): Sr. Franco Worthing?

SRTA. PRISMA: Este é o Sr. Franco Worthing.

GRIBSBY: Sr. Franco Worthing?

ALGERNON: Sim.

GRIBSBY: Da B.4, Albany?

ALGERNON: Sim, esse é o meu endereço.

GRIBSBY: Sinto muito, senhor, mas temos um mandado de prisão de vinte dias contra o senhor em nome do Hotel Savoy Co. Ltda pela dívida de 762 libras 14 xelins e 2 dinares.

ALGERNON: Contra mim?

GRIBSBY: Sim, senhor.

ALGERNON: Que grande bobagem! Eu nunca janto no Savoy às minhas custas. Sempre janto no Willis's. É muito mais caro. Não devo um centavo ao Savoy.

GRIBSBY: O mandado diz que lhe foi entregue pessoalmente no Albany, dia 27 de maio. O julgamento foi realizado à revelia contra o senhor no dia 5 de junho. Desde então, o notificamos não menos de quinze vezes, sem receber qualquer resposta. Segundo os interesses de nossos clientes, não tivemos outra opção além de obter uma ordem de prisão contra a sua pessoa.

ALGERNON: Prisão! Que diabos você quer dizer com prisão? Não tenho a menor intenção de sair daqui. Vou ficar por aqui uma semana. Vou ficar com meu irmão. Se passou pela sua cabeça que vou voltar para a cidade quando acabei de chegar, você está redondamente enganado.

GRIBSBY: Sou apenas um advogado. Não emprego violência pessoal de qualquer tipo. O oficial de justiça, cuja função é apanhar a pessoa do devedor, está esperando lá fora. Ele tem uma vasta experiência nesses assuntos. É por esse motivo que sempre o empregamos. Mas, sem sombra de dúvida, o senhor vai preferir pagar a conta.

personal violence of any kind. The Officer of the Court, whose function it is to seize the person of the debtor, is waiting in the outside. He has considerable experience in these matters. That is why we always employ him. But no doubt you will prefer to pay the bill.

ALGERNON: Pay it? How on earth am I going to do it? You don't suppose I have got any money? How perfectly silly you are. No gentleman ever has any money.

GRIBSBY: My experience is that it is usually relations who pay.

ALGERNON: Jack, you really must settle this bill.

JACK: Kindly allow me to see the particular items, Mr. Gribbsby... (*turns over immense folio*)... £762 14s. 2d. Since last October. I am bound to say I never saw such reckless extravagance in all my life. (*Hands it to* DR. CHASUBLE.)

MISS PRISM: £762 for eating! There can be little good in any young man who eats so much, and so often.

CHASUBLE: We are far away from Wordsworth's plain living and high thinking

JACK: Now, Dr. Chusable, do you consider that I am in any way called upon to pay this monstrous account for my brother.

CHASUBLE: I am bound to say that I do not think so. It would be encouraging his profligacy.

MISS PRISM: As a man sows, so let him reap. This proposed incarceration might be most salutary. It is to be regretted that it is only for twenty days.

JACK: I am quite of your opinion.

ALGERNON: My dear fellow, how ridiculous you are! You know perfectly well that the bill is really yours.

JACK: Mine?

ALGERNON: Yes, you know it is.

ALGERNON: Pagar? Mas como vou fazer isso? Você não acha que tenho algum dinheiro? Mas que grande tolo você é. Nenhum cavalheiro, nunca, anda com dinheiro.

GRIBSBY: Minha experiência diz que são os parentes quem geralmente pagam.

ALGERNON: Jack, você realmente precisa pagar esta conta.

JACK: Permita-me ver os pormenores, Sr. Gribbsby... (*vira o imenso livro*)... 762 libras 14 xelins e 2 dinares. Desde outubro passado. Devo dizer que nunca vi tamanha extravagância imprudente em toda a minha vida. (*Alcança o livro para o* DR. CHASUBLE.)

SRTA. PRISMA: 762 libras para comer! Deve haver pouca bondade em qualquer jovem que coma tanto e com tanta frequência.

CHASUBLE: Estamos longe da vida simples e do pensamento elevado de Wordsworth⁷⁶.

JACK: Mas, Dr. Chasuble, o senhor acha que devo, de alguma forma, responsabilizar-me por pagar essa conta monstruosa por meu irmão.

CHASUBLE: Devo dizer que acho que não deveria. Isso encorajaria a sua libertinagem.

SRTA. PRISMA: Cada um colhe o que planta. Esse encarceramento proposto poderia ser bem salutar. Infelizmente, é por vinte dias apenas.

JACK: Sou da mesma opinião.

ALGERNON: Meu caro amigo, que ridículo você é! Sabe perfeitamente que a conta é, na realidade, sua.

JACK: Minha?

ALGERNON: Sim, você sabe que é.

CHASUBLE: Sr. Worthing, se isso é uma piada, é muito sem graça.

SRTA. PRISMA: É um atrevimento grosseiro. Não esperava mais nada dele.

CECÍLIA: E é ingratidão. Não esperava por isso.

JACK: Não importa o que diga. É assim que sempre age. Vai querer

CHASUBLE: Mr. Worthing, if it is a jest, it is out of place.

MISS PRISM: It is a gross effrontery. Just what I expected from him.

CECILY: And it is ingratitude. I didn't expect that.

JACK: Never mind what he says. This is the way he always goes on. You mean now to say that you are not Ernest Worthing, residing at B.4., The Albany. I wonder, as you are at it, that you don't deny being my brother at all. Why don't you?

ALGERNON: Oh! I am not going to do that, my dear fellow. It would be absurd. Of course I'm your brother. And that is why you should pay this bill for me.

JACK: I will tell you quite candidly that I have not the smallest intention of doing anything of the kind. Dr. Chasuble, the worthy Rector of this parish, and Miss Prism, in whose admirable and sound judgment I place great reliance, are both of the opinion that incarceration would do you a great deal of good. And I think so, too.

GRIBSBY (*pulls out watch*): I am sorry to disturb this pleasant family meeting, but time presses. We have to be at Holloway not later than four o'clock; otherwise it is difficult to obtain admission. The rules are very strict.

ALGERNON: Holloway!

GRIBSBY: It is at Holloway that detentions of this character take place always.

ALGERNON: Well, I really am not going to be imprisoned in the suburbs for having dined in the West End.

GRIBSBY: The bill is for suppers, not for dinners.

ALGERNON: I really don't care. All I say is that I am not going to be imprisoned in the suburbs.

GRIBSBY: The surroundings I admit are middle class; but the goal itself is fashionable and well-aired; and there are ample opportunities of taking exercise at certain stated hours of the

dizer agora que você não é Franco Worthing, que mora na B.4, Albany. Imagino, já que está nessa confusão, que vai negar ser meu irmão. Não vai?

ALGERNON: Ah! Não vou fazer isso, meu caro amigo. Seria absurdo. Obviamente, sou seu irmão. E é por isso que você deve pagar essa conta por mim.

JACK: Devo dizer-lhe bem francamente que não tenho a menor intenção de fazer qualquer coisa deste tipo. O Dr. Chasuble, digno reverendo desta paróquia, e a Srta. Prisma, em cujo julgamento admirável e seguro coloco grande confiança são ambos da opinião de que o encarceramento lhe faria um grande bem. E eu também acho que faria.

GRIBSBY (*puxa o relógio*): Lamento perturbar essa reunião familiar tão agradável, mas o tempo urge. Temos que estar em Holloway⁷⁷ o mais tardar às quatro horas, senão fica difícil conseguir admissão. As regras são muito severas.

ALGERNON: Holloway!

GRIBSBY: É sempre em Holloway que as detenções deste caráter acontecem.

ALGERNON: Bom, eu realmente não vou ser preso no subúrbio por ter jantado no West End⁷⁸.

GRIBSBY: A conta é por ceia, não por jantar.

ALGERNON: Não me interessa. O que eu disse é que não vou ficar preso no subúrbio.

GRIBSBY: A vizinhança, admito, é de classe média; mas a prisão é elegante e bem ventilada; e há boas oportunidades de fazer exercícios em certas horas fixas do dia. No caso de se ter atestado médico, o que é sempre fácil de se conseguir, as horas de exercício podem ser estendidas.

ALGERNON: Exercício! Meu Deus! Nenhum cavalheiro faz exercícios. Parece que você não sabe o que é um cavalheiro.

GRIBSBY: Já encontrei tantos deles, senhor, que infelizmente não

day. In the case of a medical certificate, which is always easy to obtain, the hours can be extended.

ALGERNON: Exercise! Good God! No gentleman ever takes exercise. You don't seem to understand what a gentleman is.

GRIBSBY: I have met so many of them, sir, that I am afraid I don't. There are the most curious varieties of them. The result of cultivation, no doubt. Will you kindly come on, sir, if it will not be inconvenient to you.

ALGERNON (*appealingly*): Jack!

MISS PRISM: Pray be firm, Mr. Worthing.

CHASUBLE: This is an occasion on which any weakness would be out of place. It would be a form of self-deception.

JACK: I am quite firm, and I don't know what weakness or deception of any kind is.

CECILY: Uncle Jack! I think you have a little money of mine, haven't you? Let me pay this bill. I wouldn't like your own brother to be in prison.

JACK: Oh! I couldn't possibly let you pay it, Cecily. That would be absurd.

CECILY: Then, you will, won't you? I think you would be sorry if you thought your own brother was shut up. Of course, I am quite disappointed with him.

JACK: You won't speak to him again, Cecily, will you?

CECILY: Certainly not, unless, of course, he speaks to me first. It would be very rude not to answer him.

JACK: Well, I'll take care he doesn't speak to you. I'll take care he doesn't speak to anybody in this house. The man should be cut. Mr. Gribsby...

GRIBSBY: Yes, sir.

JACK: I'll pay this bill for my brother. It is the last bill I shall ever pay for him, too. How much is it?

GIBSBY: £762 14s. 2d. Ah! The cab will be five-and-ninepence

os conheço. Há muitas variedades curiosas deles. Resultado do cultivo, sem dúvida. O senhor poderia vir, por favor, se não lhe for inconveniente.

ALGERNON (*apelativamente*): Jack!

SRTA. PRISMA: Rogo que seja firme, Sr. Worthing.

CHASUBLE: Esta é uma ocasião na qual não cabe qualquer hesitação. Seria uma forma de auto-engano.

JACK: Estou muito seguro, e não sei o que é qualquer tipo de fraqueza ou engano.

CECÍLIA: Tio Jack! Acho que o senhor tem um pouco de dinheiro meu, não tem? Deixe-me pagar por essa conta. Eu não gostaria de ver seu irmão preso.

JACK: Ah! Eu não poderia deixá-la pagar, Cecília. Seria um absurdo.

CECÍLIA: Então, o senhor vai pagar, não vai? Acho que lamentaria se pensasse que seu próprio irmão foi trancafiado. Obviamente, estou muito desapontada com ele.

JACK: Você não vai falar com ele de novo, vai, Cecília?

CECÍLIA: Certamente não, a menos, obviamente, que ele fale comigo primeiro. Seria muita grosseria não responder.

JACK: Bom, vou providenciar para que ele não fale com você. Vou providenciar para que não fale com ninguém dessa casa. Ele deve ser cortado. Sr. Gribsby...

GRIBSBY: Sim, senhor.

JACK: Vou pagar essa conta por meu irmão. É a última conta que pagarei por ele. De quanto é?

GRIBSBY: 762 libras 14 xelins e 2 dinares. Ah! O táxi custará 5 libras e 9 centavos extras: utilizado para a comodidade do cliente.

JACK: Tudo bem.

SRTA. PRISMA: Devo dizer que acho essa generosidade muito insensata.

CHASUBLE (*com um aceno de mão*): o coração tem sua sabedoria,

extra: hired for the convenience of the cliente.

JACK: All right.

MISS PRISM: I must say that I think such generosity quite foolish.

CHASUBLE (*with a wave of the hand*): the heart has its wisdom as well as the head, Miss Prism.

JACK: Payable to Parker and Gribsby, I suppose?

GRIBSBY: Yes, sir. Kindly don't cross the cheque. Thank you. (*To* DR. CHASUBLE). Good day. (DR. CHASUBLE *bows coldly*.) Good day. (MISS PRISM *bows coldly*.) (*To* ALGERNON.) I hope I shall have the pleasure of meeting you again.

ALGERNON: I sincerely hope not. What ideas you have of the sort of society a gentleman wants to mix in. No gentleman ever wants to know a solicitor who wants to imprison one in the suburbs.

GRIBSBY: Quite so, quite so.

ALGERNON: By the way, Gribsby: Gribsby, you are not to go back to the station in that cab. That is my cab. It was taken for my convenience. You have got to walk to the station. And a very good thing, too. Solicitors don't walk nearly enough. I don't know any Solicitor who takes sufficient exercise. As a rule they sit in stuffy offices all day long neglecting their business.

JACK: You can take the cab, Mr. Gribsby.

GRIBSBY: Thank you, sir.

GRIBSBY *goes out*.

CECILY: The day is getting very sultry, isn't it, Dr. Chasuble?

CHASUBLE: There is thunder in the air.

MISS PRISM: The atmosphere requires to be cleared.

CHASUBLE: Have you read "The Times" this morning, Mr. Worthing? There is a very interesting article on the growth of

assim como a cabeça, srta. Prisma.

JACK: Nominal a Parker e Gribsby, suponho?

GRIBSBY: Sim, senhor. Por favor, não cruze o cheque. Obrigado. (*Para o* DR. CHASUBLE) Bom dia. (DR. CHASUBLE *acena friamente com a cabeça*.) Bom dia. (SRTA. PRISMA *acena com a cabeça friamente*.) (*Para* ALGERNON.) Espero ter o prazer de encontrá-lo de novo.

ALGERNON: Sinceramente, espero que não. Que idéias você tem do tipo de sociedade a que um cavalheiro quer se juntar. Nenhum cavalheiro jamais quis conhecer um advogado que quer prendê-lo no subúrbio.

GRIBSBY: Tem razão, tem razão.

ALGERNON: A propósito: Gribsby, você não vai voltar para a estação neste táxi. Este táxi é meu. Foi utilizado para a minha comodidade. Vai ter que andar até a estação. O que é uma coisa muito boa, também. Os advogados não caminham muito. Não conheço um advogado que faça exercícios regularmente. Como regra, sentam-se em seus escritórios abafados, o dia todo, negligenciando seus afazeres.

JACK: Pode tomar o táxi, Sr. Gribsby.

GRIBSBY: Obrigado, senhor.

GRIBSBY *sai*.

CECÍLIA: O dia está ficando muito abafado, não é, Dr. Chasuble?

CHASUBLE: Parece que vai trovejar.

SRTA. PRISMA: O ar precisa ser limpo.

CHASUBLE: Você leu o Times esta manhã, Sr. Worthing? Há um artigo muito interessante sobre o crescimento do sentimento religioso entre os leigos.

JACK: Estou guardando para depois do jantar.

Entra FELÍCIO.

FELÍCIO: O almoço está servido, senhor.

ALGERNON: Ah! Essa é uma boa notícia! Estou faminto.

religious feeling among the laity.

JACK: I am keeping it for after dinner.

Enter MERRIMAN.

MERRIMAN: Luncheon is on the table, sir.

ALGERNON: Ah! That is good news. I am excessively hungry.

CECILY (*interposing*): But you have lunched already.

JACK: Lunched already.

CECILY: Yes, Uncle Jack. He had some pâté de foie gras sandwiches, and a small bottle of that champagne that your doctor ordered to you.

JACK: My '89 champagne!

CECILY: Yes. I thought you would like him to have the same one as yourself.

JACK: Oh! Well, if he has lunched once, he can't be expected to lunch twice. It would be absurd.

MISS PRISM: To partake of two luncheons in one day would not be liberty. It would be license.

CHASUBLE: Even the pagan philosophers condemned excess in eating. Aristotle speaks of it with severity. He uses the same terms about usury.

JACK: Will you escort the ladies into luncheon?

CHASUBLE: With pleasure.

He goes into the house with MISS PRISM and CECILY.

JACK: Your Bunburying has not been a great success after all, Algy. I don't think it is a good day for Bunburying myself.

ALGERNON: Oh! There are ups and downs in Bunburying, just as there are in everything else. I'd be all right if you would let me have some lunch. The main thing is that I have seen Cecily and she is a darling.

JACK: You are not to talk of Miss Cardew like that. I don't like it.

ALGERNON: Well, I don't like your clothes. You look

CECÍLIA (*interrompendo*): Mas você já comeu.

JACK: Já comeu?

CECÍLIA: Sim, Tio Jack. Ele comeu alguns sanduíches de patê de *foie gras* e bebeu uma garrafinha daquele champagne que seu médico lhe receitou.

JACK: Meu champagne safra 89!

CECÍLIA: Sim. Pensei que gostaria que ele comesse o mesmo que o senhor.

JACK: Ah! Bom, se já almoçou, não se espera que vá almoçar de novo. Seria absurdo.

SRTA. PRISMA: Participar de dois almoços em um único dia não seria liberdade. Seria libertinagem.

CHASUBLE: Até mesmo os filósofos pagãos condenam o excesso de comida. Aristóteles fala disso com severidade. Ele usa os mesmos termos para a usura.

JACK: Poderia acompanhar as damas até a sala de jantar?

CHASUBLE: Com prazer.

Ele entra na casa com a SRTA. PRISMA e CECÍLIA.

JACK: Seu bumbureio não foi um grande sucesso, afinal, Algy. Acho mesmo que não seja um bom dia para bumburear.

ALGERNON: Ah! Há muitos altos e baixos no bumbureio, assim como há em qualquer outra coisa. Eu me sentiria bem melhor se você me deixasse jantar. O principal é que conheci Cecília e ela é um amor.

JACK: Você não vai falar da Srta. Cardew dessa maneira. Eu não gosto.

ALGERNON: Bem, eu não gosto das suas roupas. Você fica completamente ridículo nelas. Por que diabos você não sobe e se troca? É uma infantilidade total estar de luto profundo por um homem que, na verdade, vai ficar uma semana inteira em sua casa como hóspede. É o que eu chamo de grotesco.

JACK: Certamente, você não vai ficar comigo por uma semana

perfectly ridiculous in them. Why on earth don't you go up and change? It is perfectly childish to be in deep mourning for a man who is actually staying for a whole week with you in your house as a guest. I call it grotesque.

JACK: You are certainly not staying with me for a whole week as a guest or anything else. You have got to leave... by the four-five train.

ALGERNON: I certainly won't leave you so long as you are in mourning. It would be most unfriendly. If I were in mourning you would stay with me, I suppose. I should think it very unkind if you didn't.

JACK: Well, will you go if I change my clothes?

ALGERNON: Yes, if you are not too long. I never saw anybody take so long to dress, and with such little result.

JACK: Well, at any rate, that is better than being always over-dressed as you are.

ALGERNON. If I am occasionally a little over-dressed, I make up for it by being always immensely over-educated.

JACK: Your vanity is ridiculous, your conduct an outrage, and your presence in my garden utterly absurd. However, you have got to catch the four-five, and I hope you will have a pleasant journey back to town. This Bunburying, as you call it, has not been a great success for you. (*Goes into the house.*)

ALGERNON: I think it has been a great success. I'm in love with Cecily, and that is everything. It is all very well, but one can't Bunbury when one is hungry. I think I'll join them at lunch. (*Goes towards door.*)

Enter CECILY.

CECILY: I promised Uncle Jack that I wouldn't speak to you again, unless you asked me a question. I can't understand why don't you ask me a question of some kind. I am afraid you are not quite so intellectual as I thought you were at first.

inteira como meu hóspede ou qualquer outra coisa. Você tem que ir embora... no trem das quatro e cinco.

ALGERNON: Obviamente não vou deixá-lo enquanto estiver de luto. Seria pouco amigável. Se eu estivesse de luto, você ficaria comigo, eu acho. Consideraria muito grosseiro da sua parte se não ficasse.

JACK: Bom, você vai embora se eu mudar de roupa?

ALGERNON: Sim, se você não se demorar demais. Nunca vi ninguém demorar tanto para se vestir, e com tão pouco resultado.

JACK: Bom, de qualquer maneira, isso é melhor do que estar sempre vestido em excesso como você.

ALGERNON: Se, ocasionalmente, estou um pouco vestido em excesso, o faço por ser sempre educado em excesso.

JACK: Sua vaidade é ridícula, sua conduta um ultraje e sua presença em meu jardim completamente absurda. No entanto, você tem que pegar o trem das quatro e cinco, e espero que tenha uma viagem de volta agradável. Esse bumbureio, como diz você, não foi um grande sucesso. (*Entra na casa.*)

ALGERNON: Acho que foi um grande sucesso. Estou apaixonado por Cecília, isso é tudo.⁷⁹ Está tudo certo, mas ninguém pode bumburear quando está com fome. Acho que vou juntar-me a eles no almoço. (*Vai em direção à porta.*)

Entra CECÍLIA.

CECÍLIA: Prometi ao Tio Jack que não falaria com você de novo, a menos que me faça uma pergunta. Não entendo por que não me faz uma pergunta de qualquer tipo. Sinto que não seja tão esperto quanto, a princípio, pensei que fosse.

ALGERNON: Cecília, não posso entrar para almoçar?

CECÍLIA: Me espanta que você consiga me olhar no rosto depois do que fez.

ALGERNON: Adoro olhar o seu rosto.

CECÍLIA: Mas por que tentou empurrar sua terrível conta para o

ALGERNON: Cecily, mayn't I come in to lunch?

CECILY: I wonder you can look me in the face after your conduct.

ALGERNON: I love looking you in the face.

CECILY: But why did you try to put your horrid bill on poor Uncle Jack? I think that was inexcusable of you.

ALGERNON: I know it was; but the fact is I have a most wretched memory. I quite forgot I owed the Savoy £762 14s. 2d.

CECILY: Well, I admit I am glad to hear that you have a bad memory. Good memories are not a quality that women admire much in men.

ALGERNON: Cecily, I am fearfully hungry.

CECILY: I can't understand your being hungry, considering all you have had to eat since last October.

ALGERNON: Oh! Those suppers were for poor Bunbury. Late suppers are the only thing his doctor allows him to eat.

CECILY: Well, I don't wonder then that Mr. Bunbury is always so ill, if he eats suppers for six or eight people every night of the week.

ALGERNON: That is what I always tell him. But he seems to think his doctor knows best. He's perfectly silly about doctors.

CECILY: Of course I don't want to starve you, so I have told the butler to send you out some lunch.

ALGERNON: Cecily, what a perfect angel you are! May I not see you again before I go?

CECILY: Miss Prism and I will be here after lunch. I always have my afternoon lessons under the yew-tree.

ALGERNON: Can't you invent something to get Miss Prism out of the way?

CECILY: Do you mean invent a falsehood?

ALGERNON: Oh! Not a falsehood, of course. Simply something that is not quite true, but should be.

Tio Jack? Acho isso indesculpável da sua parte.

ALGERNON: Eu sei, mas é que tenho uma memória péssima. Esqueci mesmo que devia 762 libras 14 xelins e 2 dinares ao Savoy.

CECÍLIA: Bom, admito que fico feliz em ouvir que você tem uma memória péssima. Boa memória não é uma qualidade que as mulheres admiram muito nos homens.

ALGERNON: Cecília, estou terrivelmente faminto.

CECÍLIA: Não entendo como pode estar com fome considerando tudo o que deve ter comido desde outubro passado.

ALGERNON: Ah! Aquelas ceias foram para o pobre Bumbury. Ceias tarde são a única coisa que seu médico permite que coma.

CECÍLIA: Bom, então eu acho que esse Sr. Bumbury está sempre muito mau, se ele come ceias para seis ou oito pessoas todos os dias da semana.

ALGERNON: Isso é o que sempre lhe digo. Mas ele parece pensar que seu médico sabe mais. Ele é perfeitamente tolo sobre médicos.

CECÍLIA: Obviamente, não quero matá-lo de fome, então pedi ao mordomo que lhe trouxesse o almoço.

ALGERNON: Cecília, a senhorita é um perfeito anjo! Não posso vê-la de novo antes de partir?

CECÍLIA: A Srta. Prisma e eu estaremos aqui após o almoço. Sempre tenho minhas aulas da tarde sob o teixo.

ALGERNON: E não pode inventar nada para tirar a Srta. Prisma do caminho?

CECÍLIA: Você diz inventar uma mentira?

ALGERNON: Ah! Não uma mentira, óbvio. Simplesmente algo que não é bem verdade, mas poderia ser.

CECÍLIA: Infelizmente não poderei fazer isso. Não saberia como. As pessoas nunca pensam em ativar a imaginação de uma jovem. Este é o grande defeito da educação moderna. Obviamente, se, por acaso, você mencionar que o estimado Dr. Chasuble está esperando em algum lugar para ver a Srta. Prisma, certamente ela iria

CECILY: I am afraid I couldn't possibly do that. I shouldn't know how. People never think of cultivating a young girl's imagination. It is the great defect of modern education. Of course, if you happened to mention that dear Dr. Chasuble was waiting somewhere to see Miss Prism, she would certainly go to meet him. She never likes to keep him waiting. And she has so few opportunities of doing so.

ALGERNON: What a capital suggestion!

CECILY: I didn't suggest anything, Cousin Ernest. Nothing would induce me to deceive Miss Prism in the smallest detail. I merely pointed out that if you adopted a certain line of conduct, a certain result would follow.

ALGERNON: Of course. I beg your pardon, Cousin Cecily. Then I shall come here at half-past three. I have something very serious to say to you.

CECILY: Serious?

ALGERNON: Yes, very serious.

CECILY: In that case I think we had better meet in the house. I don't like talking seriously in the open air. It looks so artificial.

ALGERNON: Then where shall we meet?

Enter JACK.

JACK: The dog-cart is at the door. You have got to go. Your place is by Bunbury. (*Sees CECILY.*) Cecily! Don't you think, Cecily, that you had better return to Miss Prism and Dr. Chasuble?

CECILY: Yes, Uncle Jack. Good-bye, Cousin Ernest. I am afraid I shan't see you again, as I shall be doing my lessons with Miss Prism in the drawing-room at half-past three.

ALGERNON: Good-bye, Cousin Cecily. You have been very kind to me.

CECILY goes out.

JACK: Now look here, Algy. You have got to go, and the

encontrá-lo. Ela não gosta de fazê-lo esperar. E tem tão poucas oportunidades de fazê-lo esperar.

ALGERNON: Que sugestão excelente!

CECÍLIA: Eu não sugeri coisa alguma, Primo Franco. Nada me induziria a enganar a Srta. Prisma no menor aspecto. Só mencionei que se você adotar uma certa linha de conduta, vai alcançar um certo resultado.

ALGERNON: Obviamente. Peço que me perdoe, Prima Cecília. Então, virei aqui às três e meia. Tenho algo muito sério para lhe dizer.

CECÍLIA: Sério?

ALGERNON: Sim, muito sério.

CECÍLIA: Neste caso, seria melhor nos encontrarmos dentro de casa. Não gosto de falar sério a céu aberto. Parece tão artificial.

ALGERNON: Então, onde nos encontraremos?

Entra JACK.

JACK: O coche está na porta. Você tem que ir. Seu lugar é ao lado de Bumbury. (*Vê CECÍLIA.*) Cecília! Você não acha, Cecília, que seria muito melhor voltar para o lado da Srta. Prisma e do Dr. Chasuble?

CECÍLIA: Sim, Tio Jack. Adeus, Primo Franco. Infelizmente não o verei de novo, pois estarei fazendo meus deveres com a Srta. Prisma na sala de estar às três e meia.

ALGERNON: Adeus, Prima Cecília. Foi muito gentil comigo.

CECÍLIA sai.

JACK: Agora, olhe aqui, Algy. Você tem que ir embora, e o quanto antes, melhor. Bumbury está extremamente doente e o seu lugar é ao lado dele.

ALGERNON: Não posso ir neste momento. Preciso, antes, fazer a minha segunda refeição. E você vai ficar feliz de saber que Bumbury está muitíssimo melhor.

sooner you go the better. Bunbury is extremely ill, and your place is by his side.

ALGERNON: I can't go at the present moment. I must first just have my second lunch. And you will be pleased to hear that Bunbury is very much better.

JACK: Well, you will have to go at three-fifty, at any rate. I ordered your things to be packed and the dog-cart to come round.

ACT DROP

ACT III

SCENE: *The drawing-room at the Manor House. CECILY and MISS PRISM discovered; each writing at a separate table.*

MISS PRISM: Cecily! (CECILY *makes no answer.*) Cecily! You are again making entries in your diary. I think I have had occasion more than once to speak to you about that morbid habit of yours.

CECILY: I am merely, as I always do, taking you for my example, Miss Prism.

MISS PRISM: When one has thoroughly mastered the principles of bimetallism one has the right to lead an introspective life. Hardly before. I must beg you to return to your Political Economy.

CECILY: In one moment, dear Miss Prism. The fact is I have only chronicled the events of to-day up till two-fifteen, and it was at two-thirty that the fearful catastrophe occurred.

MISS PRISM: Pardon me, Cecily, it was exactly at two-forty-five that Dr. Chasuble mentioned the very painful views held by the Primitive Church on Marriage.

JACK: Bom, você vai ter que partir às dez para as quatro, de qualquer forma. Mandeí arrumar as suas coisas e chamei o coche.

FIM DO ATO

TERCEIRO ATO

CENÁRIO: *sala de estar da Mansão. CECÍLIA e a SRTA. PRISMA sob a iluminação; cada uma escrevendo em uma mesa diferente.*

SRTA. PRISMA: Cecília! (CECÍLIA *não responde.*) Cecília! Está escrevendo no diário de novo! Acho que já lhe falei, mais de uma vez, sobre este seu costume doentio.

CECÍLIA: Estou simplesmente, como sempre faço, seguindo seu exemplo, Srta. Prisma.

SRTA. PRISMA: Quando já se dominou os princípios do bimetalismo⁸⁰, tem-se o direito de levar uma vida de introspecção. Raramente antes disso. Insisto que retorne a sua Economia Política.

CECÍLIA: Daqui a pouquinho, Srta Prisma. É que eu só registrei os fatos de hoje até às duas e quinze e foi às duas e meia que aconteceu a terrível catástrofe.

SRTA. PRISMA: Não mesmo, Cecília, foi exatamente às duas e quarenta e cinco que o Dr. Chasuble mencionou as dolorosas posições da Igreja Primitiva sobre o casamento.

CECÍLIA: Não me referia ao Dr. Chasuble. Falava do trágico desmascaramento do pobre Sr. Franco Worthing.

SRTA. PRISMA: Não gosto nada do Sr. Franco Worthing. É um homem completamente mau.

CECÍLIA: Acho que deve ser. É a única explicação que encontro

CECILY: I was not referring to Dr. Chasuble at all. I was alluding to the tragic exposure of poor Mr. Ernest Worthing.

MISS PRISM: I highly disapprove of Mr. Ernest Worthing. He is a thoroughly bad man.

CECILY: I fear he must be. It is the only explanation I can find for his strange attractiveness.

MISS PRISM (*rising*): Cecily, let me entreat of you not to be led away by whatever superficial qualities this unfortunate young man may possess.

CECILY: Ah! Believe me, dear Miss Prism, it is only the superficial qualities that last. Man's deeper nature is soon found out.

MISS PRISM: Child! I do not know where you get such ideas. They are certainly not to be found in any of the improving books that I have procured for you.

CECILY: Are there ever any ideas in improving books? I fear not. I get my ideas... in the garden.

MISS PRISM: Then you should certainly not be so much in the open air. The fact is, you have fallen lately, Cecily, into a bad habit of thinking for yourself. You should give up. It is not quite womanly... Men don't like it.

Enter ALGERNON.

Mr. Worthing, I thought, I may say I was in hopes that you had already returned to town.

ALGERNON: My departure will not long be delayed. I have come to bid you good-bye, Miss Cardew. I am informed that a dog-cart has been already ordered for me. I have no option but to go back again into the cold world.

CECILY: I hardly know, Mr. Worthing, what you can mean by using such an expression. The day, even for the month of July, is unusually warm.

MISS PRISM: Profligacy is apt to dull the senses.

para sua estranha atratividade.

SRTA. PRISMA (*levantando-se*): Cecília, peço-lhe que não se deixe levar por quaisquer qualidades superficiais que este desafortunado jovem possa ter.

CECÍLIA: Ah! Pode acreditar, Srta. Prisma, apenas as qualidades superficiais duram. A natureza íntima de um homem logo é descoberta.

SRTA. PRISMA: Menina! Não sei de onde você tira essas idéias. Certamente, não se encontram em quaisquer dos livros construtivos que arranjei para você.

CECÍLIA: E há quaisquer idéias nos livros construtivos? Acho que não. Tenho minhas idéias... no jardim.

SRTA. PRISMA: Então, não deveria ficar tanto ao ar livre. A verdade é que, ultimamente, você criou o péssimo hábito de pensar por si mesma. Deveria desistir. Não é feminino... Os homens não gostam.

Entra ALGERNON.

Sr. Worthing, eu achei, devo dizer que tinha esperanças de que o senhor já tivesse voltado para a cidade.

ALGERNON: Minha partida não demorará muito. Vim para despedir-me, Srta. Cardew. Soube que um coche já foi chamado para mim. Não tenho outra opção senão voltar de novo ao mundo cruel e frio.

CECÍLIA: Sr. Worthing, não sei o que quer dizer com essa expressão. O dia, mesmo para o mês de julho, está extraordinariamente quente.

SRTA. PRISMA: A devassidão pode entorpecer os sentidos.

ALGERNON: Sem dúvida. Longe de mim defender o tempo. No entanto, acho que é meu dever lhe informar, Srta. Prisma, que o Dr. Chasuble está esperando pela senhora na sacristia.

SRTA. PRISMA: Na sacristia! Parece sério. O Reverendo dificilmente escolheria um lugar de associações solenes tão

ALGERNON: No doubt. I am far from defending the weather. I think however that it is only my duty to mention to you, Miss Prism, that Dr. Chasuble is expecting you in the vestry.

MISS PRISM: In the vestry! That sounds serious. It can hardly be for any trivial purpose that the Rector selects for an interview a place of such peculiarly solemn associations. I do not think that it would be right to keep him waiting, Cecily?

CECILY: It would be very, very wrong. The vestry is, I am told, excessively damp.

MISS PRISM: True! I had not thought of that, and Dr. Chasuble is sadly rheumatic. Mr. Worthing, we shall probably not meet again. You will allow me, I trust, to express a sincere hope that you will now turn over a new leaf of life.

ALGERNON: I have already begun an entire volume, Miss Prism.

MISS PRISM: I am delighted to hear it. (*Puts on a large unbecoming hat.*) And do not forget that there is always hope even for the most depraved. Do not be idle, Cecily.

CECILY: I have no intention of being idle. I realise only too strongly that I have a great deal of serious work before me.

MISS PRISM: Ah! that is quite as it should be, dear.

MISS PRISM *goes out.*

ALGERNON: This parting, Miss Cardew, is very painful.

CECILY: It is always painful to part from people whom one has known for a very brief space of time. The absence of old friends one can endure with equanimity. But even a momentary separation from anyone to whom one has just been introduced is almost unbearable.

ALGERNON: Thank you.

Enter MERRIMAN.

MERRIMAN: The dog-cart is at the door, sir.

ALGERNON *looks appealingly at CECILY.*

especiais para fazer uma proposta insignificante. Não acho que seria correto fazê-lo esperar, não é Cecília?

CECÍLIA: Seria muito, muito errado. Me disseram que a sacristia é muitíssimo úmida.

SRTA. PRISMA: É verdade! Não tinha pensado nisso; e o Dr. Chasuble é bastante reumático. Sr. Worthing, provavelmente não nos vejamos de novo. Permita-me expressar votos sinceros de que inicie um novo capítulo em sua vida.

ALGERNON: Já comecei um volume inteiro, Srta. Prisma.

SRTA. PRISMA: Fico feliz em ouvir isso. (*Coloca um chapéu grande e feio.*) E não esqueça de que sempre há esperança, até para o mais depravado. Não seja preguiçosa, Cecília.

CECÍLIA: Não pretendo ser preguiçosa. Percebo muito claramente que tenho um trabalho sério diante de mim.

SRTA. PRISMA: Ah! É assim que se fala, querida.

A SRTA. PRISMA sai.

ALGERNON: Srta. Cardew, essa partida é muito dolorosa.

CECÍLIA: É sempre doloroso nos separarmos de pessoas que acabamos de conhecer. Podemos suportar a ausência dos velhos amigos com serenidade. Mas, mesmo a separação momentânea de quem acabamos de conhecer é insuportável.

ALGERNON: Obrigado.

Entra FELÍCIO.

FELÍCIO: O coche está na porta, senhor.

ALGERNON *olha apelativamente para CECÍLIA.*

CECÍLIA: Ele pode esperar cinco minutos, Felício.

FELÍCIO: Sim, senhorita.

Sai FELÍCIO.

ALGERNON: Cecília, espero não ofendê-la se disser bem franca e diretamente que, para mim, a senhorita parece ser, em todos os

CECILY: It can wait, Merriman for five minutes.

MERRIMAN: Yes, Miss.

Exit MERRIMAN.

ALGERNON: I hope, Cecily, I shall not offend you if I state quite frankly and openly that you seem to me to be in every way the visible personification of absolute perfection.

CECILY: I think your frankness does you great credit, Ernest. If you will allow me, I will copy your remarks into my diary. (*Goes over to table and begins writing in diary.*)

ALGERNON: Do you really keep a diary? I'd give anything to look at it. May I?

CECILY: Oh, no. (*Puts her hand over it.*) You see, it is simply a very young girl's record of her own thoughts and impressions, and consequently meant for publication. When it appears in volume form I hope you will order a copy. But pray, Ernest, don't stop. I delight in taking down from dictation. I have reached "absolute perfection". You can go on. I am quite ready for more.

ALGERNON (*somewhat taken aback.*): Ahem! Ahem!

CECILY: Oh, don't cough, Ernest. When one is dictating one should speak fluently and not cough. Besides, I don't know how to spell a cough. (*Writes as ALGERNON speaks.*)

ALGERNON (*speaking very rapidly.*): Cecily, ever since half-past twelve this afternoon, when I first looked upon your wonderful and incomparable beauty, I have not merely been your abject slave and servant, but, soaring upon the pinions of a possibly monstrous ambition, I have dared to love you wildly, passionately, devotedly, hopelessly.

CECILY (*laying down her pen*): Oh! please say that all over again. You speak far too fast and far too indistinctly. Kindly say it all over again.

ALGERNON: Miss Cardew, ever since you were half-past

sentidos, a personificação visível da absoluta perfeição.

CECÍLIA: Acho que sua franqueza lhe dá muito crédito, Franco. Se me permitir, vou copiar seus comentários em meu diário. (*Dirige-se à mesa e começa a escrever em seu diário.*)

ALGERNON: A senhorita tem mesmo um diário? Daria qualquer coisa para lê-lo. Posso?

CECÍLIA: Ah, não. (*Coloca a mão sobre o diário.*) Você sabe, é só o registro dos pensamentos e impressões de uma garota muito jovem e, conseqüentemente, destinado à publicação. Quando for publicado, espero que você compre um. Mas, por favor, Franco, não pare. Adoro escrever quando me ditam. Já cheguei a "absoluta perfeição". Pode continuar. Já estou preparada para mais.

ALGERNON (*Bastante surpreso.*): A-hã! A-hã!

CECÍLIA: Ah, não pigarreie, Franco. Quando alguém está ditando, deve falar com clareza e não pigarrear. Além disso, não sei como se escreve um pigarreio. (*Escreve enquanto ALGERNON fala.*)

ALGERNON (*falando com muita rapidez.*): Cecília, desde a meia hora desta tarde, quando vi pela primeira vez sua beleza maravilhosa e incomparável, não me tornei apenas seu humilde servo e escravo, mas planando sobre as nuvens da mais monstruosa das ambições⁸¹, ousei amá-la enlouquecidamente, apaixonadamente, devotadamente, desesperadamente.

CECÍLIA (*largando a caneta*)⁸²: Ah! Por favor, diga tudo de novo. Você fala muito rápido e muito indistintivamente. Seja amável e repita tudo de novo.

ALGERNON: Srta. Cardew, desde que a senhorita estava a meia hora – quero dizer, desde a meia hora, desta tarde, quando vi pela primeira vez sua beleza maravilhosa e incomparável...

CECÍLIA: Tá, essa parte eu peguei, siga.

ALGERNON (*gaguejando*): Eu – Eu –

twelve – I mean ever since it was half-past twelve, this afternoon when I first looked upon your wonderful and incoparable beauty...

CECILY: Yes, I have got that, all right.

ALGERNON (*stammering*): I – I –

CECILY *lays down her pen and looks reproachfully at him. (Desperately.)* I have not merely been your abject slave and servant, but soaring on the pinions of a possibly monstuous ambition, I have dared to love you wildy, pasionately, devotedly, hopelessly. (*Takes out his watch and looks at it.*)

CECILY (*after writing for some time, looks up*): I have not taken down “hopelessly”. It doesn’t seem to make much sense, does it? (*A slight pause.*)

ALGERNON (*starting back*): Cecily!

CECILY: Is that the beginning of an entirely new paragraph? Or should be followed by a note of admiration?

ALGERNON (*rapidly and romantically*): It is the beginning of an entirely new existence for me, and shall be followed by such notes of admiration that my whole life shall be a subtle and sustained symphony of Love, Praise and Adoration combined.

CECILY: Oh, I don’t think that makes any sense at all. The fact is that men should never try to dictate to women. They never know how to do it, and when they do it, they always say something particularly foolish.

ALGERNON: I don’t care whether what I said is foolish or not. All that I know is that I love you, Cecily. I love you, I want you. I can’t live without you, Cecily! You know I love you. Will you marry me? Will you be my wife? (*Rushes over to her and puts his hand on hers.*)

CECILY (*rising*): Oh, you have made me make a blot! And yours is the only real proposal I have had in all my life. I should like to have entered it neatly.

CECÍLIA *larga a caneta e olha reprovadoramente para ele. (Desesperadamente.)* Não me tornei apenas seu humilde servo e escravo, mas planando sobre as nuvens da mais monstruosa das ambições, ousei amá-la enlouquecidamente, apaixonadamente, devotadamente, desesperadamente. (*Tira o relógio e o consulta.*)

CECÍLIA (*depois de escrever por algum tempo, fita-o*): Não anotei “desesperadamente”. Não parece fazer muito sentido, não é? (*Uma pequena pausa.*)

ALGERNON (*recomeçando*): Cecília!

CECÍLIA⁸³: Isso é o começo de um parágrafo completamente novo? Ou deveria ser seguido de uma nota de admiração?

ALGERNON (*rápida e romanticamente*): É o começo de uma existência completamente nova para mim e deveria ser seguida de tantas notas de admiração que minha vida inteira seria uma sinfonia súbita e suprema de Amor, Louvor e Adoração combinados.

CECÍLIA: Ah, não acho que isso faça qualquer sentido. A verdade é que os homens nunca deveriam ditar para as mulheres. Não sabem fazê-lo e, quando fazem, sempre dizem coisas especialmente idiotas.

ALGERNON: Não me importo se o que eu disse é idiota ou não. Tudo que sei é que a amo, Cecília. A amo, a desejo. Não posso viver sem você, Cecília! Você sabe que a amo. Casa comigo? Aceita ser minha esposa? (*Apressa-se para ela e segura sua mão.*)

CECÍLIA (*levantando-se*): Ah, você me fez fazer uma rasura! E o seu é o único pedido real que recebi em toda a minha vida. Gostaria de tê-lo anotado bem limpinho.

Entra FELÍCIO.

FELÍCIO: O coche está esperando, senhor.

ALGERNON: Diga-lhe que volte na semana que vem a mesma hora.

FELÍCIO (*olha para CECÍLIA, que permanece imóvel.*): Sim,

Enter MERRIMAN.

MERRIMAN: The dog-cart is waiting, sir.

ALGERNON: Tell it to come round next week, at the same hour.

MERRIMAN (*looks at CECILY who makes no sign.*): Yes, sir.

MERRIMAN retires.

CECILY: Uncle Jack would be very much annoyed if he knew you were staying on till next week, at the same hour.

ALGERNON: Oh, I don't care about Jack! I don't care for anybody in the whole world but you. I love you, Cecily. You will marry me, won't you?

CECILY: You silly boy! Of course. Why, we have been engaged for the last three months.

ALGERNON: For the last three months?

CECILY: Three months all but a few days. (*Looks at diary, turns over page.*) Yes, it will be exactly three months on Thursday.

ALGERNON: I didn't know.

CECILY: Very few people nowadays ever realise the position in which they are placed. The age is, as Miss Prism often says, a thoughtless one.

ALGERNON: But how did we become engaged?

CECILY: Well, ever since dear Uncle Jack first confessed to us that he had a younger brother who was very wicked and bad, you of course have formed the chief topic of conversation between myself and Miss Prism. And of course a man who is much talked about is always very attractive. One feels there must be something in him, after all. I dare say it was foolish of me, but I fell in love with you, Ernest.

ALGERNON: Darling! And when was the engagement actually settled?

senhor.

FELÍCIO *sai.*

CECÍLIA: Tio Jack ficaria muito chateado se soubesse que você ia ficar até semana que vem a mesma hora.

ALGERNON: Ah, não me importo com Jack! Não me importo com mais ninguém no mundo além da senhorita. Eu a amo, Cecília. A senhorita se casará comigo, não é?

CECÍLIA: Seu bobo! Claro. Ora essa, estamos noivos há três meses.

ALGERNON: Há três meses?

CECÍLIA: Faltam uns dias para três meses. (*Olha no diário, vira a página.*)⁸⁴ Isso mesmo, vai fazer exatamente três meses na quinta-feira.

ALGERNON⁸⁵: Eu não sabia.

CECÍLIA: Poucas pessoas hoje em dia reconhecem a posição em que estão. Essa época é, como sempre diz a Srta. Prisma, de pouca reflexão.

ALGERNON: Mas como ficamos noivos?

CECÍLIA: Bom, desde que o querido Tio Jack nos confessou pela primeira vez que tinha um irmão caçula que era muito perverso e mau, você, obviamente, se tornou o tópico principal das conversas que a Srta. Prisma e eu tivemos. E, claro, um homem que é muito falado, é sempre muito atraente. Sente-se que deve haver algo nele, afinal de contas. Confesso que foi meio bobo da minha parte, mas me apaixonei por você, Franco.

ALGERNON: Querida! E quando o noivado aconteceu?

CECÍLIA: Em 14 de fevereiro⁸⁶ último. Cansada da sua total ignorância sobre minha existência, me decidi a resolver a questão de um modo ou de outro, e, após grande luta comigo mesma, resolvi aceitá-lo, uma tarde, no jardim. No dia seguinte, comprei esse anelzinho em seu nome.⁸⁷ Veja, sempre o uso, Franco, e embora ele

CECILY: On the 14th of February last. Worn out by your entire ignorance of my existence, I determined to end the matter one way or the other, and after a long struggle with myself I accepted you one evening in the garden. The next day I bought this little ring in your name. You see I always wear it, Ernest, and though it shows that you are sadly extravagant, still I have long ago forgiven you for that. Here in this drawer are all the little presents I have given you from time to time, neatly numbered and labelled. This is the pearl necklace you gave me on my birthday. And this is the box in which I keep all your letters. (*Opens box and produces letters tied up with blue ribbon.*)

ALGERNON: My letters! But, my own sweet Cecily, I have never written you any letters.

CECILY: You need hardly remind me of that, Ernest. I remember only too well. I grew up tired of asking the postman every morning if he had a London letter for me. My health began to give way under the strain and anxiety. So I wrote your letters for you, and had them posted to me in the village by my maid. I wrote always three times a week, and sometimes oftener.

ALGERNON: Oh, do let me read them, Cecily?

CECILY: Oh, I couldn't possibly. They would make you far too conceited. (*Replaces box.*) The three you wrote me after I had broken off the engagement are so beautiful, and so badly spelt, that even now I can hardly read them without crying a little.

ALGERNON: But was our engagement ever broken off?

CECILY: Of course it was. On the 22nd of last March. You can see the entry if you like. (*Shows diary.*) "To-day I broke off my engagement with Ernest. I feel it is better to do so. The weather still continues charming."

ALGERNON: But why on earth did you break it off? What had I done? I had done nothing at all. Cecily, I am very much hurt

demonstre o quanto você é extravagante, já o perdoei por isso há bastante tempo. Aqui nesta gaveta estão todos os presentinhos que lhe tenho dado de tempos em tempos, organizadamente numerados e etiquetados. Este é o colar de pérolas que você me deu no meu aniversário. E esta é a caixa onde guardo todas as suas cartas. (*Abre a caixa e apresenta as cartas atadas com um laço de fita azul.*)

ALGERNON: Minhas cartas! Mas minha doce Cecília, eu nunca lhe escrevi carta alguma.

CECÍLIA: Você não precisa me lembrar isso, Franco. Eu sei muito bem que não escreveu. Cansei de perguntar ao carteiro, toda manhã, se tinha carta de Londres para mim. Minha saúde começou a ceder ante a tensão e a ansiedade. Então, escrevi as suas cartas por você e mandei minha criada postar as cartas para mim na vila. Escrevia sempre três vezes por semana, às vezes com maior frequência.⁸⁸

ALGERNON: Ah, por favor, deixa-me lê-las, Cecília.

CECÍLIA: Ah, não posso. Elas o deixariam muito convencido. (*Guarda a caixa.*) As três que você escreveu depois que rompi nosso noivado são tão bonitas e com tantos erros que até agora não posso lê-las sem chorar um pouco.

ALGERNON: Mas nosso noivado já foi rompido?

CECÍLIA: Claro que foi. No dia 22 de março. Você pode ver o registro se quiser. (*Mostra o diário.*) "Hoje rompi meu noivado com Franco. É o melhor a se fazer. O tempo continua encantador."

ALGERNON: Mas por que diabos você rompeu? Que foi que eu fiz? Não fiz nada. Cecília, estou de fato muitíssimo magoado de saber que você rompeu comigo. Especialmente quando o tempo estava tão encantador.

CECÍLIA⁸⁹: Os homens parecem esquecer tão facilmente. Achei que você lembraria da carta violenta que me escreveu porque dancei com Lorde Kelso no baile municipal.

indeed to hear you broke it off. Particularly when the weather was so charming.

CECILY: Men seem to forget very easily. I should have thought you would have remembered the violent letter you wrote me because I danced with Lord Kelso at the county ball.

ALGERNON: But I did take it all back, Cecily, didn't I?

CECILY: Of course you did. Otherwise I wouldn't have forgiven you or accepted this little gold bangle with the turquoise and diamond heart, that you sent me the next day. (*Shows bangle.*)

ALGERNON: Did I give you this, Cecily? It's very pretty, isn't it?

CECILY: Yes. You have wonderfully good taste, Ernest. I have always said that of you. It's the excuse I've always given for your leading such a bad life.

ALGERNON: My own one! So we have been engaged for three months, Cecily!

CECILY: Yes; how the time has flown, hasn't it?

ALGERNON: I don't think so. I have found the days very long and very dreary without you.

CECILY: You dear romantic boy... (*puts her fingers through his hair.*) I hope your hair curls naturally, does it?

ALGERNON: Yes, darling, with a little help from others.

CECILY: I am so glad.

ALGERNON: You'll never break off our engagement again, Cecily?

CECILY: I don't think I could break it off now that I have actually met you. Besides, of course, there is the question of your name.

ALGERNON: Yes, of course. (*Nervously.*)

CECILY: You must not laugh at me, darling, but it had always been a girlish dream of mine to love some one whose name was

ALGERNON: Mas eu retirei o que disse, Cecília, não é?

CECÍLIA: Claro que sim. Senão eu não o teria perdoado ou aceitado este braceletezinho de ouro com o coração de turquesa e diamante que você me mandou no dia seguinte. (*Mostra o bracelete.*)

ALGERNON: Fui eu que te dei, Cecília? É muito bonito, não é?

CECÍLIA: É. Você tem muito bom gosto, Franco. Sempre digo isso de você. É a desculpa que sempre dou para que leve uma vida tão má.

ALGERNON: Minha querida! Então, estamos noivos há três meses, Cecília!

CECÍLIA: Estamos, como o tempo voa, não é?

ALGERNON: Não acho. Os dias têm sido muito longos e pavorosos sem você.

CECÍLIA: Seu adorável romântico... (*passa os dedos por seu cabelo.*) Seus cachos são naturais, não são?

ALGERNON: Claro, querida, com uma ajudinha de outras pessoas.

CECÍLIA: Fico feliz.

ALGERNON: Cecília, você nunca mais vai romper nosso noivado de novo?

CECÍLIA: Não acho que possa rompê-lo agora que te conheci de verdade. Além disso, obviamente, há a questão do seu nome.

ALGERNON: Sim, claro. (*Com nervosismo.*)

CECÍLIA: Não ria de mim, querido, mas sempre sonhei, desde pequeninha, amar alguém que se chamasse Franco.

ALGERNON *se levanta*, CECÍLIA *também*.

Há algo nesse nome que parece inspirar confiança absoluta. Tenho pena de toda mulher casada cujo marido não se chame Franco.

Ernest.

ALGERNON *rises*, CECILY *also*.

There is something in that name that seems to inspire absolute confidence. I pity any poor married woman whose husband is not called Ernest.

ALGERNON: But, my dear child, do you mean to say you could not love me if I had some other name?

CECILY: But what name?

ALGERNON: Oh, any name you like - Algernon - for instance...

CECILY: But I don't like the name of Algernon.

ALGERNON: Well, my own dear, sweet, loving little darling, I really can't see why you should object to the name of Algernon. It is not at all a bad name. In fact, it is rather an aristocratic name. Half of the chaps who get into the Bankruptcy Court are called Algernon. But seriously, Cecily - (*moving to her*) - if my name was Algy, couldn't you love me?

CECILY (*rising*): I might respect you, Ernest, I might admire your character, but I fear that I should not be able to give you my undivided attention.

ALGERNON: Ahem! Cecily! (*Picking up hat*.) Your Rector here is, I suppose, thoroughly experienced in the practice of all the rites and ceremonials of the Church?

CECILY: Oh, yes. Dr. Chasuble is a most learned man. He has never written a single book, so you can imagine how much he knows.

ALGERNON: I must see him at once on a most important christening - I mean on most important business.

CECILY: Oh!

ALGERNON: I shan't be away more than half an hour.

CECILY: Considering that we have been engaged since February the 14th, and that I only met you to-day for the first

ALGERNON: Mas, minha querida, você quer dizer que não me amaria se eu tivesse outro nome?

CECÍLIA: Mas qual nome?

ALGERNON: Ah, qualquer nome que você goste - Algernon - por exemplo...

CECÍLIA: Mas eu não gosto do nome Algernon.

ALGERNON: Bem, minha querida, meu docinho amado, não vejo motivo para que não goste do nome Algernon. Não é um nome de todo mal. Na verdade, é um nome muito aristocrático. Metade dos caras que dão entrada no Tribunal de Falências se chamam Algernon. Mas, fala a verdade, Cecília - (*indo até ela*) - se meu nome fosse Algy, você não me amaria?

CECÍLIA (*levantando-se*): Eu poderia respeitá-lo, Franco, poderia admirar seu caráter, mas sinto não poder lhe dar minha atenção exclusiva.

ALGERNON: A-hã! Cecília! (*Pegando o chapéu*.) Seu Reverendo aqui é, suponho eu, bastante experiente na prática de todos os rituais e cerimônias da Igreja?

CECÍLIA: Ah, é. O Dr. Chasuble é um homem dos mais eruditos. Nunca escreveu um único livro, então você pode imaginar o quanto ele sabe.

ALGERNON: Preciso vê-lo logo para um batizado muito importante - quero dizer, um assunto muito importante.

CECÍLIA: Ah!

ALGERNON: Não me ausentarei por mais de meia hora.

CECÍLIA: Considerando que estamos noivos desde 14 de fevereiro e que só o encontrei pela primeira vez hoje, acho bastante cruel que você me abandone por um período tão longo quanto meia hora. Não daria para ser vinte minutos?

ALGERNON: Volto num piscar de olhos. (*A beija e sai correndo*.)

time, I think it is rather hard that you should leave me for so long a period as half an hour. Couldn't you make it twenty minutes?

ALGERNON: I'll be back in no time. (*Kisses her and rushes out.*)

CECILY: What an impetuous boy he is! I like his hair so much. I must enter his proposal in my diary.

Enter MERRIMAN.

MERRIMAN: A Miss Fairfax has just called to see Mr. Worthing. On very important business, Miss Fairfax states.

CECILY: Isn't Mr. Worthing in his library?

MERRIMAN: Mr. Worthing went over in the direction of the Rectory some time ago.

CECILY: Pray ask the lady to come out here; Mr. Worthing is sure to be back soon. And you can bring tea.

MERRIMAN: Yes, Miss. (*Goes out.*)

CECILY: Miss Fairfax! I suppose one of the many good elderly women who are associated with Uncle Jack in some of his philanthropic work in London. I don't quite like women who are interested in philanthropic work. I think it is so forward of them.

Enter MERRIMAN.

MERRIMAN: Miss Fairfax.

Enter GWENDOLEN. Exit MERRIMAN.

CECILY (*advancing to meet her.*): Pray let me introduce myself to you. My name is Cecily Cardew.

GWENDOLEN: Cecily Cardew? (*Moving to her and shaking hands.*) What a very sweet name! Something tells me that we are going to be great friends. I like you already more than I can say. My first impressions of people are never wrong.

CECILY: How nice of you to like me so much after we have known each other such a comparatively short time. Pray sit down.

CECÍLIA: Que impetuoso ele é! Gosto tanto do seu cabelo! Preciso anotar o pedido no diário.

Entra FELÍCIO.

FELÍCIO: Uma senhorita Fairfax acabou de pedir para ver o Sr. Worthing. É muito importante, segundo a senhorita Fairfax.

CECÍLIA: O Sr. Worthing não está na Biblioteca?

FELÍCIO: O Sr. Worthing saiu em direção da paróquia há algum tempo.

CECÍLIA: Peça-lhe que venha até aqui; o Sr. Worthing certamente não vai demorar. E traga chá.

FELÍCIO: Sim, senhorita. (*Sai.*)

CECÍLIA: Srta. Fairfax! Deve ser uma das muitas senhorinhas que colaboram com Tio Jack em algum de seus trabalhos filantrópicos em Londres. Não gosto nada, nada de mulheres interessadas em trabalho filantrópico. É muito avançado da parte delas.

Entra FELÍCIO.

FELÍCIO: A senhorita Fairfax.

Entra GWENDOLEN. Sai FELÍCIO.

CECÍLIA (*indo ao seu encontro.*): Deixe que me apresente. Meu nome é Cecília Cardew.

GWENDOLEN: Cecília Cardew? (*Indo até ela e apertando sua mão.*) Que nome encantador! Algo me diz que seremos grandes amigas. Já gosto de você mais do que consigo expressar. Minhas primeiras impressões das pessoas nunca me enganam.

CECÍLIA: Que amável gostar de mim me conhecendo por tão pouco tempo. Por favor, sente-se.

GWENDOLEN (*ainda de pé.*): Posso chamá-la de Cecília, não é?

CECÍLIA: Como quiser!

GWENDOLEN: E você vai sempre me chamar de Gwendolen, não é?

GWENDOLEN (*still standing up.*): I may call you Cecily, may I not?

CECILY: With pleasure!

GWENDOLEN: And you will always call me Gwendolen, won't you?

CECILY: If you wish.

GWENDOLEN: Then that is all quite settled, is it not?

CECILY: I hope so.

A pause. They both sit down together.

GWENDOLEN: Perhaps this might be a favourable opportunity for my mentioning who I am. My father is Lord Bracknell. You have never heard of papa, I suppose?

CECILY: I don't think so.

GWENDOLEN: Outside the family circle, papa, I am glad to say, is entirely unknown. I think that is quite as it should be. The home seems to me to be the proper sphere for the man. And certainly once a man begins to neglect his domestic duties he becomes painfully effeminate, does he not? And I don't like that. It makes men so very attractive. Cecily, mamma, whose views on education are remarkably strict, has brought me up to be extremely short-sighted; it is part of her system; so do you mind my looking at you through my glasses?

CECILY: Oh! not at all, Gwendolen. I am very fond of being looked at.

GWENDOLEN (*after examining CECILY carefully through a lorgnette.*): You are here on a short visit, I suppose.

CECILY: Oh no! I live here.

GWENDOLEN (*severely.*): Really? Your mother, no doubt, or some female relative of advanced years, resides here also?

CECILY: Oh no! I have no mother, nor, in fact, any relations.

GWENDOLEN: Indeed?

CECILY: My dear guardian, with the assistance of Miss Prism,

CECÍLIA: Se você quiser.

GWENDOLEN: Então, está tudo bem acertado, não é?

CECÍLIA: Espero que sim.

Pausa. Elas sentam ao mesmo tempo.

GWENDOLEN: Talvez essa seja uma boa oportunidade para me apresentar. Meu pai é o Lorde Bracknell. Você nunca ouviu falar de papai, eu acho.

CECÍLIA: Acho que não.

GWENDOLEN: Fora do círculo familiar, fico feliz em dizer, papai é completamente desconhecido. Acho que é bem assim que deve ser. O lar me parece ser a esfera apropriada para o homem. E, certamente, quando um homem começa a negligenciar suas tarefas domésticas, ele fica dolorosamente efeminado, não acha? Não gosto disso. Torna os homens tão atraentes. Cecília, mamãe, cujas idéias sobre educação são incrivelmente rígidas, me educou para não ver muito longe; é parte do seu sistema; então, você se importa se eu colocar meus óculos para olhar para você?

CECÍLIA: Ah! não, Gwendolen. Gosto muito que me olhem.

GWENDOLEN (*após examinar CECÍLIA cuidadosamente com uma lorgnette⁹⁰.*): Você está aqui fazendo uma visitinha, suponho.

CECÍLIA: Ah. não! Eu moro aqui.

GWENDOLEN (*com severidade.*): Sério? Sua mãe, sem dúvida, ou outra parente mais velha, mora aqui também?

CECÍLIA: Ah, não! Não tenho mãe nem qualquer parente.

GWENDOLEN: É mesmo?

CECÍLIA: Meu querido tutor, com a ajuda da Srta. Prisma, tem a árdua tarefa de cuidar de mim.

GWENDOLEN: Seu tutor?

CECÍLIA: É, eu sou a pupila do Sr. Worthing.

GWENDOLEN: Ah! É estranho que ele nunca tenha mencionado que tinha uma pupila. Que discreto! Se torna mais atraente a cada

has the arduous task of looking after me.

GWENDOLEN: Your guardian?

CECILY: Yes, I am Mr. Worthing's ward.

GWENDOLEN: Oh! It is strange he never mentioned to me that he had a ward. How secretive of him! He grows more interesting hourly. I am not sure, however, that the news inspires me with feelings of unmixed delight. (*Rising and going to her.*) I am very fond of you, Cecily; I have liked you ever since I met you! But I am bound to state that now that I know that you are Mr. Worthing's ward, I cannot help expressing a wish you were - well, just a little older than you seem to be - and not quite so very alluring in appearance. In fact, if I may speak candidly -

CECILY: Pray do! I think that whenever one has anything unpleasant to say, one should always be quite candid.

GWENDOLEN: Well, to speak with perfect candour, Cecily, I wish that you were fully forty-two, and more than usually plain for your age. Ernest has a strong upright nature. He is the very soul of truth and honour. Disloyalty would be as impossible to him as deception. But even men of the noblest possible moral character are extremely susceptible to the influence of the physical charms of others. Modern, no less than Ancient History, supplies us with many most painful examples of what I refer to. If it were not so, indeed, History would be quite unreadable.

CECILY: I beg your pardon, Gwendolen, did you say Ernest?

GWENDOLEN: Yes.

CECILY: Oh, but it is not Mr. Ernest Worthing who is my guardian. It is his brother - his elder brother.

GWENDOLEN (*sitting down again.*): Ernest never mentioned to me that he had a brother.

CECILY: I am sorry to say they have not been on good terms for a long time.

hora que passa. Não tenho certeza, no entanto, se as novas me inspiram sentimentos de puro encantamento. (*Levanta-se e vai até ela.*) Gosto muito de você, Cecília, gostei de você desde que a vi! Mas, sinto-me na obrigação de dizer, agora que sei que é a pupila do Sr. Worthing, que não posso evitar desejar que você fosse - bom, só um pouquinho mais velha do que parece ser - e não tivesse aparência tão sedutora. Na verdade, e falando francamente -

CECÍLIA: Fale! Acho que toda vez que alguém tem algo desagradável a dizer, deveria ser muito franco.

GWENDOLEN: Bom, para falar com muita franqueza, Cecília, gostaria que você tivesse quarenta e dois anos e fosse bastante comum para a sua idade. Franco tem uma natureza honesta forte. Ele é a encarnação da honra e da verdade. A deslealdade e a decepção são impossíveis com ele. Mas mesmo os homens de caráter moral mais nobre são extremamente suscetíveis à influência dos encantos físicos de outras. A História Moderna, bem como a Antiga, nos fornece os exemplos mais dolorosos do que estou falando. Se não fosse assim, a História seria, de fato, bem entediante.

CECÍLIA: Me desculpe, Gwendolen, você disse Franco?

GWENDOLEN: Disse.

CECÍLIA: Ah, mas o meu tutor não é o Sr. Franco Worthing. É o seu irmão - seu irmão mais velho.

GWENDOLEN (*sentando de novo.*): Franco nunca me disse que tinha um irmão.

CECÍLIA: Sinto informar que eles não se dão bem há muito tempo.

GWENDOLEN: Ah! isso explica tudo. E agora que penso nisso, nunca ouvi nenhum homem mencionar que tem irmão. O assunto parece desagradável para a maioria dos homens. Cecília, você tirou um peso da minha consciência. Estava ficando apreensiva. Seria terrível se qualquer nuvem eclipsasse uma amizade como a nossa,

GWENDOLEN: Ah! that accounts for it. And now that I think of it I have never heard any man mention his brother. The subject seems distasteful to most men. Cecily, you have lifted a load from my mind. I was growing almost anxious. It would have been terrible if any cloud had come across a friendship like ours, would it not? Of course you are quite, quite sure that it is not Mr. Ernest Worthing who is your guardian?

CECILY: Quite sure. (*A pause.*) In fact, I am going to be his.

GWENDOLEN (*inquiringly*): I beg your pardon?

CECILY (*rather shy and confidingly*): Dearest Gwendolen, there is no reason why I should make a secret of it to you. Our little county newspaper is sure to chronicle the fact next week. Mr. Ernest Worthing and I are engaged to be married.

GWENDOLEN (*quite politely, rising*): My darling Cecily, I think there must be some slight error. Mr. Ernest Worthing is engaged to me. The announcement will appear in the 'Morning Post' on Saturday at the latest.

CECILY (*Very politely, rising*): I am afraid you must be under some misconception. Ernest proposed to me exactly ten minutes ago. (*Shows diary.*)

GWENDOLEN (*examines diary through her lorgnette carefully*): It is certainly very curious, for he asked me to be his wife yesterday afternoon at 5.30. If you would care to verify the incident, pray do so. (*Produces diary of her own.*) I never travel without my diary. One should always have something sensational to read in the train. I am so sorry, dear Cecily, if it is any disappointment to you, but I am afraid I have the prior claim.

CECILY: It would distress me more than I can tell you, dear Gwendolen, if it caused you any mental or physical anguish, but I feel bound to point out that since Ernest proposed to you he clearly has changed his mind.

não é? Claro que você tem certeza de que seu tutor não é o Sr. Franco Worthing?

CECÍLIA: Muita certeza. (*Pausa*) Na verdade, serei dele.

GWENDOLEN (*inquisitoriamente*): Como assim?

CECÍLIA (*bastante tímida e confidencialmente*): Querida Gwendolen, não há porque esconder de você. Nosso jornalzinho local deve, certamente, noticiar o fato na semana que vem. O Sr. Franco Worthing e eu estamos noivos.

GWENDOLEN (*levantando-se muito educadamente*): Minha querida Cecília, acho que deve haver um pequeno engano. O Sr. Franco Worthing é meu noivo. A participação vai aparecer no "Morning Post"⁹¹ o mais tardar no sábado.

CECÍLIA (*Levantando-se muito educadamente*): Sinto que esteja meio confusa. Franco me pediu há exatamente dez minutos. (*Mostra o diário.*)

GWENDOLEN (*examina o diário cuidadosamente com a lorgnette*): Certamente, é muito curioso, pois ele me pediu para ser sua esposa ontem à tarde às 5:30. Se quiser verificar, faça-o. (*Mostra seu diário.*) Nunca viajo sem meu diário. Sempre é bom ter algo sensacional para ler no trem. Sinto muito, querida Cecília, se isso a desaponta, mas eu tenho a prioridade.

CECÍLIA: Me afligiria mais do que posso expressar, querida Gwendolen, se lhe causasse qualquer sofrimento físico ou mental, mas preciso salientar que depois de Franco a pedir em casamento, ele claramente mudou de idéia.

GWENDOLEN (*pensativa*): Se o pobre coitado foi pego por qualquer promessa boba, considerarei minha tarefa resgatá-lo de uma vez e com mão firme.

CECÍLIA (*pensativa e triste*): Qualquer que seja a enrascada em que meu querido possa ter caído, nunca o reprovarei depois de

GWENDOLEN (*meditatively*): If the poor fellow has been entrapped into any foolish promise I shall consider it my duty to rescue him at once, and with a firm hand.

CECILY (*thoughtfully and sadly*): Whatever unfortunate entanglement my dear boy may have got into, I will never reproach him with it after we are married.

GWENDOLEN: Do you allude to me, Miss Cardew, as an entanglement? You are presumptuous. On an occasion of this kind it becomes more than a moral duty to speak one's mind. It becomes a pleasure.

CECILY: Do you suggest, Miss Fairfax, that I entrapped Ernest into an engagement? How dare you? This is no time for wearing the shallow mask of manners. When I see a spade I call it a spade.

GWENDOLEN (*satirically*): I am glad to say that I have never seen a spade. It is obvious that our social spheres have been widely different.

Enter MERRIMAN, followed by the footman. He carries a salver, table cloth, and plate stand. CECILY is about to retort. The presence of the servants exercises a restraining influence, under which both girls chafe.

MERRIMAN: Shall I lay tea here as usual, Miss?

CECILY (*sternly, in a calm voice*): Yes, as usual.

MERRIMAN begins to clear table and lay cloth. A long pause. CECILY and GWENDOLEN glare at each other.

GWENDOLEN: Are there many interesting walks in the vicinity, Miss Cardew?

CECILY: Oh! yes! a great many. From the top of one of the hills quite close one can see five counties.

GWENDOLEN: Five counties! I don't think I should like that; I

termos nos casado.

GWENDOLEN: Está se referindo a mim como uma enrascada, Srta. Cardew? Que presunção. Em ocasiões como essa, é mais do que um dever moral ser direta. Torna-se um prazer.

CECÍLIA: Está sugerindo, Srta. Fairfax, que eu arrastei Franco para esse noivado? Como ousa? Não é hora de usar o véu das aparências. Vamos dar nome aos bois.

GWENDOLEN (*sarcasticamente*): Fico feliz em dizer que nunca batizei um boi. É óbvio que somos de camadas sociais completamente diferentes.

Entra FELÍCIO, seguido pelo lacaio. Ele carrega a bandeja, roupa de mesa e travessa. CECÍLIA está prestes a responder. A presença dos empregados exerce uma influência refreadora sob a qual as garotas se impacientam.

FELÍCIO: Devo deixar o chá aqui, como sempre, senhorita?

CECÍLIA (*com voz austera, mas calma*): Sim, como sempre.

FELÍCIO limpa a mesa e coloca a toalha. Pausa longa.

CECÍLIA e GWENDOLEN olham uma para a outra.

GWENDOLEN: Há muitos passeios interessantes na vizinhança, Srta. Cardew?

CECÍLIA: Ah, sim! muitíssimos. Do topo de uma das colinas próximas se pode ver cinco condados.

GWENDOLEN: Cinco condados! Não acho que eu fosse gostar; odeio multidões.

CECÍLIA (*docemente*): Deve ser por isso que mora na cidade!

GWENDOLEN morde os lábios e bate com a sombrinha nervosamente nos pés.

GWENDOLEN (*olhando ao redor*): Bela sala⁹² essa de vocês, Srta.

hate crowds.

CECILY (*sweetly*): I suppose that is why you live in town?

GWENDOLEN *bites her lip, and beats her foot nervously with her parasol.*

GWENDOLEN (*looking round*.): Quite a charming room this is of yours, Miss Cardew.

CECILY: So glad you like it, Miss Fairfax.

GWENDOLEN: I had no idea there was anything approaching good taste in the more remote country districts. It is quite a surprise to me.

CECILY: I am afraid you judge of the country from what one sees in town. I believe most London houses are extremely vulgar.

GWENDOLEN: I suppose they do dazzle the rural mind. Personally I cannot understand how anybody manages to exist in the country - if anybody who is anybody does. The country always bores me to death.

CECILY: Ah! This is what the newspapers call agricultural depression, is it not? I believe the aristocracy are suffering very much from it just at present. It is almost an epidemic amongst them, I have been told. May I offer you some tea, Miss Fairfax?

GWENDOLEN (*with elaborate politeness*.): Thank you. (*Aside*.) Detestable girl! But I require tea!

CECILY (*sweetly*.): Sugar?

GWENDOLEN (*superciliously*.): No, thank you. Sugar is not fashionable any more.

CECILY *looks angrily at her, takes up the tongs and puts four lumps of sugar into the cup.*

CECILY (*severely*.): Cake or bread and butter?

GWENDOLEN (*in a bored manner*.): Bread and butter, please. Cake is rarely seen at the best houses nowadays.

CECILY (*cuts a very large slice of cake, and puts it on the*

Cardew.

CECÍLIA: Que bom que gostou, Srta. Fairfax.

GWENDOLEN⁹³: Não fazia idéia de que nos mais remotos distritos rurais houvesse algo que se aproximasse do bom gosto. É uma surpresa para mim.

CECÍLIA: É uma pena que julgue o campo pelo que vê na cidade. Acredito que a maioria das casas em Londres é extremamente comum.

GWENDOLEN: Suponho que elas estarreçam a mente rural. Pessoalmente, não entendo como alguém consegue sobreviver no campo – se é que alguém que é alguém sobrevive. O campo me mata de tédio.

CECÍLIA: Ah! É isso que os jornais chamam de depressão da agricultura, não é? Acho que a aristocracia está sofrendo muitíssimo desse mal atualmente. É quase uma epidemia entre eles, me disseram. Posso lhe servir o chá, Srta. Fairfax?

GWENDOLEN (*com educação rebuscada*.): Obrigada. (*Aparte*.) Garota detestável! Mas eu preciso de chá!

CECÍLIA (*docemente*.): Açúcar?

GWENDOLEN (*desdenhosamente*.): Não, obrigada. O açúcar não está mais na moda.

CECÍLIA *olha furiosa para ela, pega a pinça e coloca quatro cubos de açúcar na xícara.*

CECÍLIA (*austeramente*.): Bolo ou pão com manteiga?

GWENDOLEN (*de modo entediado*.): Pão com manteiga, por favor. Raramente se vê bolo nas melhores casas atualmente.

CECÍLIA (*corta uma fatia generosa de bolo e coloca sobre a travessa*.): Entregue para a Srta. Fairfax.

FELÍCIO *obedece e sai com o lacaio*. GWENDOLEN *bebe o chá e faz uma careta. Larga a xícara de vez, estica a mão para pegar o pão com manteiga, olha para a mão e descobre que é um bolo. Levanta-se com indignação.*

tray.): Hand that to Miss Fairfax.

MERRIMAN *does so, and goes out with footman.*

GWENDOLEN *drinks the tea and makes a grimace.*

Puts down cup at once, reaches out her hand to the bread and butter, looks at it, and finds it is cake. Rises in indignation.

GWENDOLEN: You have filled my tea with lumps of sugar, and though I asked most distinctly for bread and butter, you have given me cake. I am known for the gentleness of my disposition, and the extraordinary sweetness of my nature, but I warn you, Miss Cardew, you may go too far.

CECILY (*rising.*): To save my poor, innocent, trusting boy from the machinations of any other girl there are no lengths to which I would not go.

GWENDOLEN: From the moment I saw you I distrusted you. I felt that you were false and deceitful. I am never deceived in such matters. My first impressions of people are invariably right.

CECILY: It seems to me, Miss Fairfax, that I am trespassing on your valuable time. No doubt you have many other calls of a similar character to make in the neighbourhood.

Enter JACK.

GWENDOLEN (*catching sight of him.*): Ernest! My own Ernest!

JACK: Gwendolen! Darling! (*Offers to kiss her.*)

GWENDOLEN (*draws back.*) A moment! May I ask if you are engaged to be married to this young lady? (*Points to CECILY.*)

JACK (*laughing.*): To dear little Cecily! Of course not! What could have put such an idea into your pretty little head?

GWENDOLEN: Thank you. You may! (*Offers her cheek.*)

CECILY (*very sweetly.*): I knew there must be some misunderstanding, Miss Fairfax. The gentleman whose arm is at

GWENDOLEN: Você encheu meu chá de açúcar e, embora eu tenha pedido muito claramente pão com manteiga, você me deu bolo. Sou conhecida pela gentileza do meu temperamento e pela extraordinária doçura de minha natureza, mas, estou lhe avisando, Srta. Cardew, você está indo longe demais.

CECÍLIA (*levantando-se.*): Para salvar meu pobre, inocente e confiável rapaz das maquinações de qualquer outra garota não há esforço que eu não faça.

GWENDOLEN: Desconfiei de você desde o primeiro momento que a vi. Senti que era falsa e ardilosa. Nunca me engano nesses assuntos. As minhas primeiras impressões das pessoas são, invariavelmente, corretas.

CECÍLIA: Me parece, Srta. Fairfax, que estou excedendo seu valioso tempo. Sem dúvida, você tem muitas outras visitas dessa natureza para fazer na vizinhança.

Entra JACK.

GWENDOLEN (*percebendo-o*): Franco! Meu Franco!

JACK: Gwendolen! Querida! (*Tenta beijá-la.*)

GWENDOLEN (*dá um passo atrás.*): Um momento! Posso saber se você está noivo dessa jovem? (*Aponta para CECÍLIA.*)

JACK (*rindo.*): Da querida Cecilinha! Claro que não! Quem botou uma idéia dessas na sua cabecinha?

GWENDOLEN: Obrigada. Agora pode! (*Oferece a bochecha.*)

CECÍLIA (*muito docemente.*): Sabia que deveria haver algum mal-entendido, Srta. Fairfax. O cavalheiro, cujo braço está agora em sua cintura, é o meu tutor, o Sr. John Worthing.

GWENDOLEN: Como é que é?

CECÍLIA: Este é o Tio Jack.

GWENDOLEN (*recuando.*): Jack! Ah!

Entra ALGERNON.

present round your waist is my guardian, Mr. John Worthing.

GWENDOLEN: I beg your pardon?

CECILY: This is Uncle Jack.

GWENDOLEN (*receding.*): Jack! Oh!

Enter ALGERNON.

CECILY: Here is Ernest.

ALGERNON (*goes straight over to CECILY without noticing any one else.*): My own love! (*Offers to kiss her.*)

CECILY (*drawing back.*): A moment, Ernest! May I ask you - are you engaged to be married to this young lady?

ALGERNON (*looking round.*): To what young lady? Good heavens! Gwendolen!

CECILY: Yes! to good heavens, Gwendolen, I mean to Gwendolen.

ALGERNON (*laughing.*): Of course not! What could have put such an idea into your pretty little head?

CECILY: Thank you. (*Presenting her cheek to be kissed.*) You may. (*ALGERNON kisses her.*)

GWENDOLEN: I felt there was some slight error, Miss Cardew. The gentleman who is now embracing you is my cousin, Mr. Algernon Moncrieff.

CECILY (*breaking away from ALGERNON.*): Algernon Moncrieff! Oh!

The two girls move towards each other and put their arms round each other's waists as if for protection.

CECILY: Are you called Algernon?

ALGERNON: I cannot deny it.

CECILY: Oh!

GWENDOLEN: Is your name really John?

JACK (*standing rather proudly.*): I could deny it if I liked. I could deny anything if I liked. But my name certainly is John. It has been John for years.

CECÍLIA: Aqui está o Franco.

ALGERNON (*vai diretamente para CECÍLIA sem notar mais ninguém.*): Meu amor! (*Tenta beijá-la.*)

CECÍLIA (*dá um passo atrás.*) Um momento! Você está noivo dessa jovem – posso saber?

ALGERNON (*olhando ao redor.*): Que jovem? Deus do céu! Gwendolen!

CECÍLIA: É! Da Deus do céu, Gwendolen, quero dizer, da Gwendolen.

ALGERNON (*rindo.*): Claro que não! Quem botou uma idéia dessas na sua cabecinha?

CECÍLIA: Obrigada (*Oferece a bochecha para ser beijada.*) Agora pode. (*ALGERNON a beija.*)

GWENDOLEN: Sabia que havia algum errinho, Srta. Cardew. O cavalheiro que a está abraçado neste momento é meu primo, o Sr. Algernon Moncrieff.

CECÍLIA (*fugindo de ALGERNON.*): Algernon Moncrieff! Ah!

As duas garotas vão ao encontro uma da outra e se abraçam pela cintura como se procurassem por proteção.

CECÍLIA: Você se chama Algernon?

ALGERNON: Não posso negar.

CECÍLIA: Ah!

GWENDOLEN: Seu nome é John mesmo?

JACK (*levantando-se muito orgulhoso.*): Eu poderia negar, se quisesse. Poderia negar qualquer coisa, se quisesse. Mas o meu nome é John mesmo. E tem sido John há anos.

CECÍLIA (*para GWENDOLEN.*): Nos pregaram uma grande peça.

GWENDOLEN: Pobre Cecília, magoada!

CECÍLIA: Doce Gwendolen, enganada!

GWENDOLEN (*com calma e seriedade.*): Vai me considerar uma

CECILY (*to GWENDOLEN.*): A gross deception has been practised on both of us.

GWENDOLEN: My poor wounded Cecily!

CECILY: My sweet wronged Gwendolen!

GWENDOLEN (*slowly and seriously.*): You will call me sister, will you not?

They embrace. JACK and ALGERNON groan and walk up and down.

CECILY (*rather brightly.*): There is just one question I would like to be allowed to ask my guardian.

GWENDOLEN: An admirable idea! Mr. Worthing, there is just one question I would like to be permitted to put to you. Where is your brother Ernest? We are both engaged to be married to your brother Ernest, so it is a matter of some importance to us to know where your brother Ernest is at present.

JACK (*slowly and hesitatingly.*): Gwendolen - Cecily - it is very painful for me to be forced to speak the truth. It is the first time in my life that I have ever been reduced to such a painful position, and I am really quite inexperienced in doing anything of the kind. However, I will tell you quite frankly that I have no brother Ernest. I have no brother at all. I never had a brother in my life, and I certainly have not the smallest intention of ever having one in the future.

CECILY (*surprised.*): No brother at all?

JACK (*cheerily.*): None!

GWENDOLEN (*severely.*): Had you never a brother of any kind?

JACK (*pleasantly.*): Never. Not even of any kind.

GWENDOLEN: I am afraid it is quite clear, Cecily, that neither of us is engaged to be married to any one.

CECILY: It is not a very pleasant position for a young girl suddenly to find herself in. Is it?

irmã, não é?

Abraçam-se. JACK e ALGERNON resmungam e perambulam pelo palco.

CECÍLIA (*muito brilhantemente.*): Só tem uma coisa que eu gostaria de perguntar ao meu tutor.

GWENDOLEN: Grande idéia! Sr. Worthing, só tem uma coisa que eu gostaria de lhe perguntar. Onde está seu irmão Franco? Estamos noivas do seu irmão Franco, então, é uma questão de suma importância que saibamos onde seu irmão Franco se encontra neste momento.

JACK (*devagar e hesitante.*): Gwendolen – Cecília – me é muito doloroso ser obrigado a dizer a verdade. É a primeira vez na vida que me vejo reduzido à posição tão dolorosa, e sou muito inexperiente neste tipo de coisa. No entanto, vou contar-lhes muito francamente que não tenho nenhum irmão chamado Franco. Não tenho irmão nenhum. Nunca tive um irmão na minha vida e, com certeza, não tenho a menor intenção de ter um no futuro.

CECÍLIA (*surpresa.*): Nenhum irmão?

JACK (*animadamente.*): Nenhunzinho!

GWENDOLEN (*com rigor.*): Nunca teve um irmão de qualquer tipo?

JACK (*alegremente.*): Nunca. De nenhum tipo.

GWENDOLEN: Sinto que esteja bastante claro, Cecília, que nenhuma de nós está noiva de ninguém.

CECÍLIA: Essa não é uma posição muito agradável para uma garota se encontrar de repente. É?

GWENDOLEN: Vamos para o jardim⁹⁴. Não ousarão nos seguir até lá.

CECÍLIA: Não, os homens são tão covardes, não é?

Elas saem para o jardim⁹⁵ com olhares desdenhosos.

JACK⁹⁶: Em que bela confusão você me meteu.

GWENDOLEN: Let us go into the garden. They will hardly venture to come after us there.

CECILY: No, men are so cowardly, aren't they?

They retire into the garden with scornful looks.

JACK: Pretty mess you have got me into.

ALGERNON *sits down at tea table and pours out some tea. He seems quite unconcerned.*

What on earth do you mean by coming down here and pretending to be my brother? Perfectly monstrous of you!

ALGERNON (*eating muffin*): what on earth do you mean by pretending to have a brother! It was absolutely disgraceful! (*Eats another muffin.*)

JACK: I told you to go away by the three-fifty. I ordered the dog-cart for you. Why on earth didn't you take it?

ALGERNON: I hadn't had my tea.

JACK: This ghastly state of things is what you call Bunburying, I suppose?

ALGERNON: Yes, and a perfectly wonderful Bunbury it is. The most wonderful Bunbury I have ever had in my life.

JACK: Well, you've no right whatsoever to Bunbury here.

ALGERNON: That is absurd. One has a right to Bunbury anywhere one chooses. Every serious Bunburyist knows that.

JACK: Serious Bunburyist! Good heavens!

ALGERNON: Well, one must be serious about something, if one wants to have any amusement in life. I happen to be serious about Bunburying. What on earth you are serious about I haven't got the remotest idea. About everything, I should fancy. You have such an absolutely trivial nature.

JACK: Well, the only small satisfaction I have in the whole of this wretched business is that your friend Bunbury is quite exploded. You won't be able to run down to the country quite so often as you used to do, dear Algy. And a very good thing too.

ALGERNON *senta à mesa e serve-se de chá. Parece bastante despreocupado.*

Que diabos você queria vindo aqui e fingindo ser meu irmão? Que coisa mais feia!

ALGERNON (*comendo um muffin*): Que diabos você queria fingindo ter um irmão! Desgraça completa! (*come outro muffin.*)

JACK: Eu te mandei ir embora no trem das dez para as quatro. Chamei o coche para você. Por que diabos não o pegou?

ALGERNON: Não tinha tomado meu chá.

JACK: Suponho que seja essa confusão terrível que você chama Bumburear?

ALGERNON: É, é um Bumbureio perfeitamente maravilhoso. O Bumbureio mais maravilhoso que já tive na vida.

JACK: Bom, você não tem direito nenhum de Bumburear aqui.

ALGERNON: Que absurdo. Temos o direito de Bumburear onde quisermos. Qualquer Bumburista sério sabe disso.

JACK: Bumburista sério! Deus do céu!

ALGERNON: Bom, é preciso ser sério em alguma coisa se quiser ter algum divertimento na vida. Sou sério em Bumburear. Não faço a menor idéia em que você é sério. Em tudo, imagino eu. Você tem uma natureza absolutamente insignificante.

JACK: Bom, a única satisfaçãozinha que tenho nesse negócio furado é que seu amigo Bunbury está bem minado. Não vai poder vir ao campo com tanta frequência quanto costumava, caro Algy. O que também é uma coisa boa.

ALGERNON: Seu irmão está um pouco pálido, não é, caro Jack? Não vai poder desaparecer para Londres com tanta frequência como era de seu mau costume. O que também não é uma coisa ruim.

JACK: A julgar por sua conduta com a Srta. Cardew, devo informar

ALGERNON: Your brother is a little off colour, isn't he, dear Jack? You won't be able to disappear to London quite so frequently as your wicked custom was. And not a bad thing either.

JACK: As for your conduct towards Miss Cardew, I must say that your taking in a sweet, simple, innocent girl like that is quite inexcusable. To say nothing of the fact that she is my ward.

ALGERNON: I can see no possible defence at all for your deceiving a brilliant, clever, thoroughly experienced young lady like Miss Fairfax. To say nothing of the fact that she is my cousin.

JACK: I wanted to be engaged to Gwendolen, that is all. I love her.

ALGERNON: Well, I simply wanted to be engaged to Cecily. I adore her.

JACK: There is certainly no chance of your marrying Miss Cardew.

ALGERNON: I don't think there is much likelihood, Jack, of you and Miss Fairfax being united.

JACK: Well, that is no business of yours.

ALGERNON: If it was my business, I wouldn't talk about it. It is very vulgar to talk about one's business. Only people like stock-brokers do that, and then merely at dinner parties.

JACK: How can you sit there, calmly eating muffins when we are in this horrible trouble, I can't make out. You seem to me to be perfectly heartless.

ALGERNON: Well, I can't eat muffins in an agitated manner. The butter would probably get on my cuffs. One should always eat muffins quite calmly. It is the only way to eat them.

JACK: I say it's perfectly heartless your eating muffins at all, under the circumstances.

que iludir uma garota doce, simples e inocente como ela é imperdoável. Isso sem mencionar o fato de que é minha pupila.

ALGERNON: Não vejo qualquer defesa possível para que você engane uma moça inteligente, esperta, embora experiente como a Srta. Fairfax. Isso sem mencionar o fato de que é minha prima.

JACK: Eu queria noivar com Gwendolen, só isso. Eu a amo.

ALGERNON: Bom, eu só queria ficar noivo da Cecília. Eu a adoro.

JACK: Não há a menor chance de você casar com a Srta. Cardew.

ALGERNON: Não vejo muita probabilidade, Jack, de você e a Srta. Fairfax se unirem.

JACK: Bom, isso não é da sua conta.

ALGERNON: Se fosse da minha conta, nem comentaria. É muito vulgar falar das próprias contas. Somente os contadores⁹⁷ fazem isso e apenas em jantares.

JACK: Não entendo como você pode ficar sentado aí calmamente comendo muffins quando estamos com esse problemão. Me parece um grande desalmado.

ALGERNON: Bom, não posso comer muffins estando agitado. A manteiga provavelmente escorreria nas minhas mangas. Sempre se deve comer muffins com muita calma. É o único modo de comê-los.

JACK: Digo que é muito desalmado de sua parte comer muffins dadas as circunstâncias.

ALGERNON: Quando estou com problemas, comer é a única coisa que me consola. Na verdade, quando estou em grandes apuros recuso tudo, menos comida e bebida; pode perguntar para qualquer um que me conheça. Estou comendo muffins agora porque estou triste. Além disso, sou apaixonado por muffins. (*Levanta-se.*)

ALGERNON: When I am in trouble, eating is the only thing that consoles me. Indeed, when I am in really great trouble, as any one who knows me intimately will tell you, I refuse everything except food and drink. At the present moment I am eating muffins because I am unhappy. Besides, I am particularly fond of muffins. (*Rising.*)

JACK (*rising.*): Well, that is no reason why you should eat them all in that greedy way. (*Takes muffins from ALGERNON.*)

ALGERNON (*offering tea-cake.*): I wish you would have tea-cake instead. I don't like tea-cake.

JACK: Good heavens! I suppose a man may eat his own muffins in his own house.

ALGERNON: But you have just said it was perfectly heartless to eat muffins.

JACK: I said it was perfectly heartless of you, under the circumstances. That is a very different thing.

ALGERNON: That may be. But the muffins are the same. (*He seizes the muffin-dish from JACK.*)

JACK: Algy, I wish to goodness you would go.

ALGERNON: You can't possibly ask me to go without having some dinner. It's absurd. I never go without my dinner. No one ever does, except vegetarians and people like that. Besides I have just made arrangements with Dr. Chasuble to be christened at a quarter to six under the name of Ernest.

JACK: My dear fellow, the sooner you give up that nonsense the better. I made arrangements this morning with Dr. Chasuble to be christened myself at 5.30, and I naturally will take the name of Ernest. Gwendolen would wish it. We can't both be christened Ernest. It's absurd. Besides, I have a perfect right to be christened if I like. There is no evidence at all that I have ever been christened by anybody. I should think it extremely probable I never was, and so does Dr. Chasuble. It is entirely

JACK (*levanta-se*): Bom, isso não é razão para que coma todos com tanta avidez. (*Pega os muffins de ALGERNON.*)

ALGERNON (*oferecendo bolo.*): Preferia que você pegasse o bolo. Não gosto de bolo.

JACK: Deus do céu! Acho que um homem pode comer seus próprios muffins em sua própria casa⁹⁸.

ALGERNON: Mas você acabou de dizer que era muito desalmado comer muffins.

JACK: Eu disse que era muito desalmado da sua parte, dadas as circunstâncias. Isso é completamente diferente.

ALGERNON: Pode até ser. Mas os muffins são os mesmos. (*Apodera-se do prato de JACK.*)

JACK: Algy, por tudo que é mais sagrado, vá embora.

ALGERNON: Você não pode me pedir para ir embora sem me oferecer o jantar. É um absurdo. Nunca saio sem meu jantar. Ninguém sai, a não ser os vegetarianos e gente desse tipo. Além disso, acabei de acertar com o Dr. Chasuble, para as quinze para as seis, o meu batismo como Franco.

JACK: Meu caro amigo, quanto antes você desistir dessa asneira, melhor. Eu acertei, esta manhã, com o Dr. Chasuble o meu batismo para às cinco e meia e, naturalmente, vou me chamar Franco. É desejo de Gwendolen. Não podemos, os dois, ser batizados como Franco. É um absurdo. Além disso, tenho todo o direito de ser batizado se eu quiser. Não há qualquer evidência de que eu tenha sido batizado por alguém. Acho muito improvável que tenha sido, e o Dr. Chasuble acha o mesmo. Seu caso é completamente diferente. Você já foi batizado.

ALGERNON: Fui, mas já faz muitos anos.

JACK: É, mas já foi batizado. Isso é o que importa.

ALGERNON: Exatamente. Então, eu sei que meu físico suporta o

different in your case. You have been christened already.

ALGERNON: Yes, but I have not been christened for years.

JACK: Yes, but you have been christened. That is the important thing.

ALGERNON: Quite so. So I know my constitution can stand it. If you are not quite sure about your ever having been christened, I must say I think it rather dangerous your venturing on it now. It might make you very unwell. You can hardly have forgotten that some one very closely connected with you was very nearly carried off this week in Paris by a severe chill.

JACK: Yes, but you said yourself that it was not hereditary, or anything of that kind.

ALGERNON: It usen't to be, I know - but I dare say it is now. Science is always making wonderful improvements in things.

JACK: May I ask, Algy, what on earth do you propose to do?

ALGERNON: Nothing. That is what I have been trying to do for the last ten minutes, and you have kept on doing everything in your power to distract my attention from my work.

JACK: Well, I shall go to the garden, and see Gwendolen, I feel quite sure she expects me.

ALGERNON: I know from the extremely cold manner that Cecily expects me so I certainly shan't go out into the garden. When a man does exactly what a woman expects him to do she doesn't think much of him. One should always do what she doesn't understand. The result is invariable perfect sympathy on both sides.

JACK (*picking up the muffin-dish.*): Oh, that is nonsense; you are always talking nonsense.

ALGERNON: It is much cleverer to talk nonsense than to listen to it, my dear fellow, and a much rarer thing too, in spite of all the public may say.

JACK: I don't listen to you. I can't listen to you.

batismo. Se você não tem certeza de ter sido batizado, devo dizer que é bem perigoso se aventurar agora. Pode fazer-lhe muito mal. Você não pode ter esquecido que alguém que lhe é muito próximo foi quase levado, esta semana, em Paris, devido a um resfriado muito forte.

JACK: Eu sei, mas você disse que não era hereditário, ou algo assim.

ALGERNON: Não costumava ser, eu sei – mas ousou dizer que agora é. A ciência está sempre fazendo novas descobertas.

JACK⁹⁹: Posso saber, Algy, que diabos você pretende fazer?

ALGERNON: Nada. É o que tenho tentado fazer nos últimos dez minutos e você continua fazendo tudo ao seu alcance para me distrair do meu trabalho.

JACK: Bom, preciso ir ao jardim e falar com Gwendolen, tenho quase certeza de que está me esperando.

ALGERNON: Sei pela frieza de Cecília que ela me espera, então, certamente, não irei ao jardim. Quando um homem faz exatamente o que uma mulher espera dele, ela não o admira muito. Deve-se fazer sempre o que ela não entende. O resultado é sempre a perfeita compaixão de ambos os lados.

JACK (*apanhando o prato dos muffins.*): Ah, que bobagem; você está sempre dizendo bobagens.

ALGERNON¹⁰⁰: É muito mais inteligente falar bobagem do que ouvi-las, meu caro amigo, e é uma coisa muito rara, apesar de tudo que o público possa dizer.

JACK: Não estou ouvindo. Não posso ouvi-lo.

ALGERNON: Ah, isso é só falsa modéstia. Você sabe perfeitamente que poderia me ouvir se tentasse. Você sempre se subestima, um absurdo hoje em dia quando há tanta gente presunçosa ao redor. Jack, você está comendo os muffins de novo! Dá para parar? Sobraram apenas dois. (*Retira o prato.*) Eu lhe disse que era

ALGERNON: Oh, that is merely false modesty. You know perfectly well you could listen to me if you tried. You always under-rate yourself, an absurd thing to do nowadays when there are such a lot of conceited people about. Jack, you are eating the muffins again! I wish you wouldn't. There are only two left. (*Removes plate.*) I told you I was particularly fond of muffins.

JACK: But I hate tea-cake.

ALGERNON: Why on earth then do you allow tea-cake to be served up for your guests? What ideas you have of hospitality!

JACK (*irritably*): Oh! that is not the point. We are not discussing tea-cakes. (*Crosses*) Algy! you are perfect maddening. You never can stick to the point in any conversation.

ALGERNON (*slowly*): No: it always hurts me.

JACK: Good heavens! What affectation! I loathe affectation.

ALGERNON: Well, my dear fellow, if you don't like affectation, I really don't see what you can like. Because, it isn't affectation. The point always does hurt me, and I hate physical pain, of any kind.

JACK (*glares at ALGERNON; walks up and down stage. Finally comes up to table*): Algy! I have already told you to go. I don't want you here. Why don't you go!

ALGERNON: I haven't quite finished my tea yet! and there is still one muffin left. (*Takes the last muffin.*)

JACK *groans, and sinks into a chair and buries his face in his hands.* ALGERNON *still continues eating.*

ACT DROP

ACT FOURTH

SCENE: The same. JACK and ALGERNON discovered

apaixonado por muffins.

JACK: Mas eu não gosto de bolo.

ALGERNON: E por que diabos você permite que sirvam bolo para os convidados? É isso o que eu chamo de hospitalidade!

JACK (*irritado*)¹⁰¹: Ah! Não é esse o ponto. Não estamos discutindo sobre bolos. (*Atravessa a sala*) Algy! Você enlouquece qualquer um. Está sempre se desviando do assunto.

ALGERNON (*devagar*): Não: sempre me dói.

JACK: Deus do céu! Que afetação! Odeio afetação.

ALGERNON: Bom, meu caro amigo, se você não gosta de afetação, realmente não sei do que pode gostar. Porque não é afetação. O assunto sempre me machuca e eu odeio dores físicas de qualquer tipo.

JACK (*olha para ALGERNON; anda para cima e para baixo na sala. Finalmenente vai até a mesa.*) Algy! Eu já te pedi para ir embora. Não quero você aqui. Por que não vai embora?

ALGERNON: Ainda não terminei meu chá! E ainda há um muffin no prato. (*Pega o último muffin.*)

JACK *resmunga, afunda numa cadeira e enterra o rosto entre as mãos.* ALGERNON *continua comendo.*

FIM DO ATO

QUARTO ATO

CENÁRIO: O mesmo. JACK e ALGERNON aparecem na mesma posição do final do Terceiro Ato. GWENDOLEN e CECÍLIA entram pelos fundos¹⁰².

GWENDOLEN: O fato de não nos terem seguido imediatamente até o jardim¹⁰³, como qualquer um teria feito, parece demonstrar que lhes sobrou um pingo de vergonha na cara.

in the same position as at the close of Act Third.

Enter behind, GWENDOLEN and CECILY.

GWENDOLEN: The fact that they did not follow us at once into the garden, as any one else would have done, seems to me to show that they have some sense of shame left.

CECILY: They have been eating muffins. That looks like repentance.

GWENDOLEN (*after a pause*): They don't seem to notice us at all. Couldn't you cough?

CECILY: But I haven't got a cough.

GWENDOLEN: They're looking at us. What effrontery!

CECILY: They're approaching. That's very forward of them.

GWENDOLEN: Let us preserve a dignified silence.

CECILY: Certainly. It's the only thing to do now.

JACK and ALGERNON *whistle some dreadful popular air from a British Opera.*

GWENDOLEN: This dignified silence seems to produce an unpleasant effect.

CECILY: A most distasteful one.

GWENDOLEN: But we will not be the first to speak.

CECILY: Certainly not.

GWENDOLEN: Mr. Worthing, I have something very particular to ask you. Much depends on your reply.

CECILY: Gwendolen, your common sense is invaluable. Mr. Moncrieff, kindly answer me the following question. Why did you pretend to be my guardian's brother?

ALGERNON: In order that I might have an opportunity of meeting you.

CECILY (*to GWENDOLEN*): That certainly seems a satisfactory explanation, does it not?

CECÍLIA: Estavam comendo muffins. Parece um sinal de arrependimento.

GWENDOLEN (*após uma pausa*): Parece que não nos perceberam. Não daria para você tossir?

CECÍLIA: Mas não estou com tosse.

GWENDOLEN: Estão nos olhando. Que atrevimento!

CECÍLIA: Estão se aproximando. Que impertinência da parte deles.

GWENDOLEN: Mantenhamos um silêncio digno.

CECÍLIA: Claro. É só o que nos resta fazer agora.

JACK e ALGERNON *assobiam uma ária muitíssimo popular de uma ópera Britânica.*

GWENDOLEN: Esse silêncio digno parece produzir um efeito desagradável.

CECÍLIA: O mais repugnante.

GWENDOLEN: Mas não seremos as primeiras a falar.

CECÍLIA: Claro que não.

GWENDOLEN: Sr. Worthing, tenho algo muito importante para lhe perguntar. Da sua resposta dependem muitas coisas.

CECÍLIA: Gwendolen, seu bom senso é inestimável. Sr. Moncrieff, tenha a gentileza de me responder. Por que fingiu ser irmão do meu tutor?

ALGERNON: Porque queria ter a oportunidade de conhecê-la.

CECÍLIA (*para GWENDOLEN*): Parece uma explicação satisfatória, não é?

GWENDOLEN: É, se você conseguir acreditar nele, querida.

CECÍLIA: Não acredito. Mas isso não afeta a admirável beleza da resposta.

GWENDOLEN: É mesmo. Em questões de grande importância, é vital ter estilo e não sinceridade. Sr. Worthing, que explicação me dá para fingir ter um irmão? Era para ter a oportunidade de ir à cidade para me ver com maior frequência?

GWENDOLEN: Yes, dear, if you can believe him.

CECILY: I don't. But that does not affect the wonderful beauty of his answer.

GWENDOLEN: True. In matters of grave importance, style, not sincerity, is the vital thing. Mr. Worthing, what explanation can you offer to me for pretending to have a brother? Was it in order that you might have an opportunity of coming up to town to see me as often as possible?

JACK: Can you doubt it, Miss Fairfax?

GWENDOLEN: I have the gravest doubts upon the subject. But I intend to crush them. This is not the moment for German scepticism. (*Moving to CECILY.*) Their explanations appear to be quite satisfactory, especially Mr. Worthing's. That seems to me to have the stamp of truth upon it.

CECILY: I am more than content with what Mr. Moncrieff said. His voice alone inspires one with absolute credulity.

GWENDOLEN: Then you think we should forgive them?

CECILY: Yes. I mean no.

GWENDOLEN: True! I had forgotten. There are principles at stake that one cannot surrender. Which of us should tell them? The task is not a pleasant one.

CECILY: Could we not both speak at the same time?

GWENDOLEN: An excellent idea! I nearly always speak at the same time as other people. Will you take the time from me?

CECILY: Certainly.

GWENDOLEN *beats time with uplifted finger.*

GWENDOLEN *and* CECILY (*speaking together*): Your Christian names are still an insuperable barrier. That is all!

JACK *and* ALGERNON (*speaking together*): Our Christian names! Is that all? But we are going to be christened this afternoon.

GWENDOLEN (*to* JACK): For my sake you are prepared to do

JACK: Você duvida disso, Srta. Fairfax?

GWENDOLEN: Tenho as mais sérias dúvidas a esse respeito. Mas pretendo dirimi-las. Não é hora para ceticismo alemão¹⁰⁴. (*Dirigindo-se à CECÍLIA.*) As explicações parecem bastante satisfatórias, especialmente a do Sr. Worthing. Ela parece ser a personificação da verdade.

CECÍLIA: Estou mais do que satisfeita com o que o Sr. Moncrieff disse. Sua voz inspira a mais absoluta confiança.

GWENDOLEN: Então, acha que deveríamos perdoá-los?

CECÍLIA: Sim. Quero dizer, não.

GWENDOLEN: É mesmo! Tinha esquecido. Há princípios aos quais não se pode renunciar. Qual de nós duas vai contar-lhes? É uma tarefa difícil.

CECÍLIA: Não poderíamosmos falar juntas?

GWENDOLEN: Excelente idéia! Quase sempre falo junto com outras pessoas. Você segue o meu ritmo?

CECÍLIA: Claro.

GWENDOLEN *marca o ritmo com o dedo em riste.*

GWENDOLEN *e* CECÍLIA (*falando juntas*): Seus nomes de batismo ainda são uma barreira intransponível. É isso!

JACK *e* ALGERNON (*falando juntos*): Nossos nomes de batismo! É isso? Mas seremos batizados hoje à tarde.

GWENDOLEN (*para* JACK): Está preparado para fazer essa coisa horrível por amor a mim?

JACK: Estou.

CECÍLIA (*para* ALGERNON): Está pronto para encarar essa provação terrível para me agradecer?

ALGERNON: Estou!

GWENDOLEN: Que absurdo falar em igualdade dos sexos! Quando se trata de questões de auto-sacrifício, os homens estão infinitamente

this terrible thing?

JACK: I am.

CECILY (*to* ALGERNON): To please me you are ready to face this fearful ordeal?

ALGERNON: I am!

GWENDOLEN: How absurd to talk of the equality of the sexes! Where questions of self-sacrifice are concerned, men are infinitely beyond us.

JACK: We are. (*Clasps hands with* ALGERNON.)

CECILY: They have moments of physical courage of which we women know absolutely nothing.

GWENDOLEN (*to* JACK): Darling.

ALGERNON (*to* CECILY): Darling!

They fall into each other's arms.

Enter MERRIMAN. *When he enters he coughs loudly, seeing the situation.*

MERRIMAN: Ahem! Ahem! Lady Bracknell!

JACK: Good heavens!

Enter LADY BRACKNELL. *The couples separate in alarm. Exit* MERRIMAN.

LADY BRACKNELL: Gwendolen! What does this mean?

GWENDOLEN: Merely that I am engaged to be married to Mr. Worthing, mamma.

LADY BRACKNELL: Come here. Sit down. Sit down immediately. Hesitation of any kind is a sign of mental decay in the young, of physical weakness in the old. (*Turns to* JACK.) Apprised, sir, of my daughter's sudden flight by her trusty maid, whose confidence I purchased by means of a small coin, I followed her at once by a luggage train. Her unhappy father is, I am glad to say, under the impression that she is attending a more than usually lengthy lecture by the University Extension Scheme on the Influence of a permanent income on Thought. I do not

acima de nós.

JACK: Estamos. (*Aperta a mão de* ALGERNON.)

CECÍLIA: Eles têm momentos de coragem física que nós, mulheres, desconhecemos totalmente.

GWENDOLEN (*para* JACK): Querido.

ALGERNON (*para* CECÍLIA): Querida!

Caem nos braços um do outro.

Entra FELÍCIO. *Quando entra, tosse com força ao perceber a situação.*

FELÍCIO: ã-ham! ã-ham! A Lady Bracknell!

JACK: Deus do céu!

Entra a LADY BRACKNELL. *Os casais se separam com o susto. Sai* FELÍCIO.

LADY BRACKNELL: Gwendolen! O que significa isso?

GWENDOLEN: Apenas que estou noiva do Sr. Worthing, mamãe.

LADY BRACKNELL: Venha cá. Sente-se. Sente-se agora mesmo. A hesitação de qualquer tipo é sinal de decadência mental na juventude e de fraqueza física na velhice (*Vira-se para* JACK.) Senhor, ao ser avisada da fuga de minha filha através de sua fiel ama, cuja fidelidade comprei com uma moedinha, a segui de imediato em um trem de carga. O pobre pai, me alegre em dizer, acha que ela está assistindo a um curso de extensão universitária mais longo que de costume sobre a Influência da Renda Fixa sobre o Pensamento. Não pretendo desiludi-lo. Na verdade, nunca o desiludi em qualquer assunto. Seria errado. Mas, obviamente, o senhor entenderá claramente que toda comunicação entre o senhor e minha filha deve cessar imediatamente a partir deste momento. Neste ponto, assim como em todos os outros, sou muito firme.

JACK: Estou noivo da Gwendolen, Lady Bracknell!

propose to undeceive him. Indeed I have never undeceived him on any question. I would consider it wrong. But of course, you will clearly understand that all communication between yourself and my daughter must cease immediately from this moment. On this point, as indeed on all points, I am firm.

JACK: I am engaged to be married to Gwendolen, Lady Bracknell!

LADY BRACKNELL: You are nothing of the kind, sir. And now, as regards Algernon!... Algernon!

ALGERNON: Yes, Aunt Augusta.

LADY BRACKNELL: May I ask if it is in this house that your invalid friend Mr. Bunbury resides?

ALGERNON (*stammering*): Oh! No! Bunbury doesn't live here. Bunbury is somewhere else at present. In fact, Bunbury is dead.

LADY BRACKNELL: Dead! When did Mr. Bunbury die? His death must have been extremely sudden.

ALGERNON (*airily*): Oh! I killed Bunbury this afternoon. I mean poor Bunbury died this afternoon.

LADY BRACKNELL: What did he die of?

ALGERNON: Bunbury? Oh, he was quite exploded.

LADY BRACKNELL: Exploded! Was he the victim of a revolutionary outrage? I was not aware that Mr. Bunbury was interested in social legislation. If so, he is well punished for his morbidity.

ALGERNON: My dear Aunt Augusta, I mean he was found out! The doctors found out that Bunbury could not live, that is what I mean - so Bunbury died.

LADY BRACKNELL: He seems to have had great confidence in the opinion of his physicians. I am glad, however, that he made up his mind at the last to some definite course of action, and acted under proper medical advice. And now that we have

LADY BRACKNELL: O senhor não está coisa nenhuma. E agora, quanto a Algernon!... Algernon!

ALGERNON: Sim, Tia Augusta.

LADY BRACKNELL: Posso saber se é nessa casa que mora seu amigo inválido, o Sr. Bumbury?

ALGERNON (*gaguejando*): Ah! Não! Bumbury não mora aqui. Bumbury está em algum outro lugar agora. Na verdade, Bumbury está morto.

LADY BRACKNELL: Morto! Quando o Sr. Bumbury morreu? Sua morte deve ter sido bastante súbita.

ALGERNON (*meio aéreo*): Ah! Eu matei Bumbury hoje à tarde. Quero dizer, o pobre Bumbury morreu hoje à tarde.

LADY BRACKNELL: Do que ele morreu?

ALGERNON: Bumbury? Ah, ele foi detonado de vez.

LADY BRACKNELL: Detonado! Foi vítima de um atentado revolucionário? Não sabia que o Sr. Bumbury se interessava por legislação social. Neste caso, foi punido por sua morbidez.

ALGERNON: Minha cara Tia Augusta, quis dizer que ele foi descoberto! Os médicos descobriram que Bumbury não poderia viver, era isso que eu queria dizer - então, Bumbury morreu.

LADY BRACKNELL: Ele parece confiar muito na opinião dos médicos. Entretanto, fico feliz que ele, finalmente, tenha se decidido por uma ação definitiva e tenha agido segundo conselho médico. E, agora que já nos livramos desse Sr. Bumbury, posso saber quem é aquela jovem cuja mão meu sobrinho Algernon está, agora, segurando, o que me parece uma conduta especialmente desnecessária, Sr. Worthing?

JACK: Aquela é a senhorita Cecília Cardew, minha pupila.

LADY BRACKNELL *acena friamente para CECÍLIA*.

ALGERNON: Estou noivo de Cecília, Tia Augusta.

finally got rid of this Mr. Bunbury, may I ask, Mr. Worthing, who is that young person whose hand my nephew Algernon is now holding in what seems to me a peculiarly unnecessary manner?

JACK: That lady is Miss Cecily Cardew, my ward.

LADY BRACKNELL *bows coldly to CECILY*.

ALGERNON: I am engaged to be married to Cecily, Aunt Augusta.

LADY BRACKNELL: I beg your pardon?

CECILY: Mr. Moncrieff and I are engaged to be married, Lady Bracknell.

LADY BRACKNELL (*with a shiver, crossing to the sofa and sitting down*): I do not know whether there is anything peculiarly exciting in the air of this particular part of Hertfordshire, but the number of engagements that go on seems to me considerably above the proper average that statistics have laid down for our guidance. I think some preliminary inquiry on my part would not be out of place. Mr. Worthing, is Miss Cardew at all connected with any of the larger railway stations in London? I merely desire information. Until yesterday I had no idea that there were any families or persons whose origin was a Terminus.

JACK *looks perfectly furious, but restrains himself*.

JACK (*in a clear, cold voice*): Miss Cardew is the granddaughter of the late Mr. Thomas Cardew of 149 Belgrave Square, S.W.; Gervase Park, Dorking, Surrey; and the Sporrin, Fifeshire, N.B.

LADY BRACKNELL: That sounds not unsatisfactory. Three addresses always inspire confidence, even in tradesmen. But what proof have I of their authenticity?

JACK: I have carefully preserved the Court Guides of the period. They are open to your inspection, Lady Bracknell.

LADY BRACKNELL: Como é que é?

CECÍLIA: O Sr. Moncrieff e eu estamos noivos, Lady Bracknell.

LADY BRACKNELL (*com um calafrio, dirigindo-se ao sofá e sentando-se*): Não sei se existe algum estimulante estranho no ar desta área de Hertfordshire, mas o número de noivados que acontecem me parece consideravelmente acima da média que as estatísticas apontam. Acho que uma investigação prévia de minha parte não seria descabida. Sr. Worthing, a Srta. Cardew tem alguma conexão com qualquer uma das grandes estações ferroviárias de Londres? Só a crédito de informação. Até ontem, não tinha idéia de que havia famílias ou pessoas cujas origens fossem um Terminal.

JACK *parece muito furioso, mas se contém*.

JACK (*com voz clara e fria*): A Srta. Cardew é a neta do falecido Sr. Thomas Cardew da Belgrave Square, 49, S.W.; do Gervase Park, Dorking, Surrey¹⁰⁵, e do Sporrin, Fifeshire N.B.¹⁰⁶

LADY BRACKNELL: Não soa mal. Três endereços sempre inspiram confiança, até mesmo nos vendedores. Mas, que prova tenho eu de sua autenticidade?

JACK: Guardei cuidadosamente os Guias Reais¹⁰⁷ do período. Estão a sua disposição, Lady Bracknell.

LADY BRACKNELL (*implacavelmente*): Soube de erros extraordinários nessa publicação.

JACK: Os advogados da família da Srta. Cardew são os Senhores Markby, Markby e Markby¹⁰⁸ da Lincoln's Inn Filed, 1479a, Distrito centro-oeste, Londres. Não tenho dúvidas de que terão prazer em lhe fornecer qualquer informação adicional. O escritório fica aberto das dez às quatro.

LADY BRACKNELL (*grimly*): I have known strange errors in that publication.

JACK: Miss Cardew's family solicitors are Messrs. Markby, Markby, and Markby of 1479a Lincoln's Inn Fields, Western Central District, London. I have no doubt they will be happy to supply you with any further information. Their office hours are from ten to four.

LADY BRACKNELL: Markby, Markby, and Markby? A firm of the very highest position in their profession. Indeed I am told that one of the Mr. Markbys is occasionally to be seen at dinner parties. So far I am satisfied.

JACK (*very irritably*): How extremely kind of you, Lady Bracknell! I have also in my possession, you will be pleased to hear, certificates of Miss Cardew's birth, baptism, whooping cough, registration, vaccination, confirmation, and the measles; both the German and the English variety.

LADY BRACKNELL: Ah! A life crowded with incident, I see; though perhaps somewhat too exciting for a young girl. I am not myself in favour of premature experiences. (*Rises, looks at her watch.*) Gwendolen! the time approaches for our departure. We have not a moment to lose. As a matter of form, Mr. Worthing, I had better ask you if Miss Cardew has any little fortune?

JACK: Oh! about a hundred and thirty thousand pounds in the Funds. That is all. Goodbye, Lady Bracknell. So pleased to have seen you.

LADY BRACKNELL (*sitting down again*): A moment, Mr. Worthing. A hundred and thirty thousand pounds! And in the Funds! Miss Cardew seems to me a most attractive young lady, now that I look at her. Few girls of the present day have any really solid qualities, any of the qualities that last, and improve with time. We live, I regret to say, in an age of surfaces. (*To CECILY*) Come over here, dear. (*CECILY goes across.*) Pretty

LADY BRACKNELL: Markby, Markby e Markby? Uma empresa do mais alto prestígio profissional. Na verdade, me disseram que um dos Srs. Markbys é visto em jantares, às vezes. Estou satisfeita até aqui.

JACK (*muito irritado*): Quanta gentileza de sua parte, Lady Bracknell! Também tenho comigo, a senhora ficará feliz em saber, as certidões de nascimento e de batismo, atestado de primeira comunhão, inscrição, vacinação, da coqueluche e do sarampo; tanto a variedade inglesa quanto a alemã, da Srta. Cardew.

LADY BRACKNELL: Ah! Uma vida repleta de incidentes, percebo; embora, talvez, um pouco estimulante demais para uma jovem. Não sou a favor de experiências prematuras. (*Levanta-se, consulta o relógio.*) Gwendolen! Está quase na hora de partirmos. Não temos tempo a perder. Apenas por formalidade, Sr. Worthing, seria prudente perguntar se a Srta. Cardew tem alguma caixinha?

JACK: Ah! Cerca de cento e trinta mil libras em caixa¹⁰⁹. Isso é tudo. Adeus, Lady Bracknell. Foi um prazer revê-la.

LADY BRACKNELL (*sentando-se novamente*): Um momento, Sr. Worthing. Cento e trinta mil libras! E em caixa! A Srta. Cardew me parece a jovem mais atraente do mundo agora que a observo. Poucas jovens hoje em dia têm qualidades realmente sólidas, quaisquer das qualidades que duram e melhoram com o tempo. Vivemos, lamento dizer, na era das superfícies. (*Para CECÍLIA*) Venha aqui, querida. (*CECÍLIA aproxima-se.*) Bela menina! Seu vestido é de uma triste simplicidade e seu cabelo parece quase ao Natural. Mas podemos alterar isso logo, logo. Uma empregada francesa bastante experiente produz um resultado maravilhoso em curto espaço de tempo. Lembro de ter recomendado uma para a jovem Lady Lancing¹¹⁰, e, depois de três meses, nem o próprio marido a reconhecia.

JACK: E depois de seis meses, ninguém a reconhecia.

child! your dress is sadly simple, and your hair seems almost as Nature might have left it. But we can soon alter all that. A thoroughly experienced French maid produces a really marvellous result in a very brief space of time. I remember recommending one to young Lady Lancing, and after three months her own husband did not know her.

JACK: And after six months nobody knew her.

LADY BRACKNELL (*glares at JACK for a few moments. Then bends, with a practised smile, to CECILY*): Kindly turn round, sweet child. (*CECILY turns completely round.*) No, the side view is what I want. (*CECILY presents her profile.*) Yes, quite as I expected. There are distinct social possibilities in your profile. The two weak points in our age are its want of principle and its want of profile. The chin a little higher, dear. Style largely depends on the way the chin is worn. They are worn very high, just at present. Algernon!

ALGERNON: Yes, Aunt Augusta!

LADY BRACKNELL: There are distinct social possibilities in Miss Cardew's profile.

ALGERNON: Cecily is the sweetest, dearest, prettiest girl in the whole world. And I don't care twopence about social possibilities.

LADY BRACKNELL: Never speak disrespectfully of Society, Algernon. Only people who can't get into it do that. (*To CECILY*): Dear child, of course you know that Algernon has nothing but his debts to depend upon. But I do not approve of mercenary marriages. When I married Lord Bracknell I had no fortune of any kind. But I never dreamed for a moment of allowing that to stand in my way. Well, I suppose I must give my consent.

ALGERNON: Thank you, Aunt Augusta.

LADY BRACKNELL: Cecily, you may kiss me!

LADY BRACKNELL (*olha furiosa para JACK por um instante. Então vira-se, com um sorriso falso, para CECÍLIA*): Faça o favor de se virar, meu doce. (*CECÍLIA faz uma volta completa.*) Não, quero ver o seu perfil. (*CECÍLIA mostra o perfil.*) Isso, bem como eu esperava. Há possibilidades sociais nobres em seu perfil. Os dois pontos fracos de nossa era são a falta de princípios e de perfil. Levante um pouco o queixo, querida. O estilo depende muito de como o queixo é usado. Está na moda andar com a cabeça erguida. Algernon!

ALGERNON: Sim, Tia Augusta!

LADY BRACKNELL: Há possibilidades sociais nobres no perfil da Srta. Cardew.

ALGERNON: Cecília é a garota mais doce, mais querida, mais linda de todo o mundo. E não estou nem aí para as possibilidades sociais.

LADY BRACKNELL: Nunca fale da Sociedade com desrespeito, Algernon. Só quem não consegue fazer parte dela fala assim. (*Para CECÍLIA*): Querida, obviamente, você sabe que Algernon não tem nada além de dívidas. Mas eu não aprovo casamentos por interesse. Quando me casei com o Lorde Bracknell, eu não tinha qualquer fortuna. Mas não deixei que isso fosse um empecilho. Bem, suponho que deva dar o meu consentimento.

ALGERNON: Obrigado, Tia Augusta.

LADY BRACKNELL: Cecília, pode me beijar!

CECÍLIA (*beija-a*): Obrigada, Lady Bracknell.

LADY BRACKNELL: Também pode me chamar de Tia Augusta a partir de agora.

CECÍLIA: Obrigada, Tia Augusta.

LADY BRACKNELL: Acho que seria melhor que o casamento acontecesse o quanto antes.

ALGERNON: Obrigado, Tia Augusta.

CECILY (*kisses her*): Thank you, Lady Bracknell.

LADY BRACKNELL: You may also address me as Aunt Augusta for the future.

CECILY: Thank you, Aunt Augusta.

LADY BRACKNELL: The marriage, I think, had better take place quite soon.

ALGERNON: Thank you, Aunt Augusta.

CECILY: Thank you, Aunt Augusta.

LADY BRACKNELL: To speak frankly, I am not in favour of long engagements. They give people the opportunity of finding out each other's character before marriage, which I think is never advisable.

JACK: I beg your pardon for interrupting you, Lady Bracknell, but this engagement is quite out of the question. I am Miss Cardew's guardian, and she cannot marry without my consent until she comes of age. That consent I absolutely decline to give.

LADY BRACKNELL: Upon what grounds may I ask? Algernon is an extremely, I may almost say an ostentatiously, eligible young man. He has nothing, but he looks everything. What more can one desire?

JACK: It pains me very much to have to speak frankly to you, Lady Bracknell, about your nephew, but the fact is that I do not approve at all of his moral character. I suspect him of being untruthful.

ALGERNON and CECILY look at him in indignant amazement.

LADY BRACKNELL: Untruthful! My nephew Algernon? Impossible! He is an Oxonian.

JACK: I fear there can be no possible doubt about the matter. This afternoon during my temporary absence in London on an important question of romance, he obtained admission to my house by means of the false pretence of being my brother. Under

CECÍLIA: Obrigada, Tia Augusta.

LADY BRACKNELL: Para ser franca, não sou a favor de noivados longos. Dão a oportunidade de que descubram o caráter um do outro antes do casamento, o que não acho aconselhável.

JACK: Sinto interrompê-la, Lady Bracknell, mas esse noivado está completamente fora de questão. Sou o tutor da Srta. Cardew e ela não pode se casar sem o meu consentimento até que atinja a maioridade. Consentimento que me nego a dar.

LADY BRACKNELL: Baseado em quê, posso saber? Algernon é um homem extremamente, posso quase dizer ostentadamente, elegível. Não possui nada, mas aparenta tudo. O que mais alguém pode desejar?

JACK: Lady Bracknell, muito me dói ter que lhe ser franco sobre seu sobrinho, mas o fato é que não aprovo nada seu caráter moral. Suspeito que seja falso.

ALGERNON e CECÍLIA olham para ele com indignada surpresa.

LADY BRACKNELL: Falso! Meu sobrinho Algernon? Impossível! Ele estudou em Oxford.

JACK: Receio não haver qualquer dúvida sobre o assunto. Esta tarde, durante minha ausência temporária em Londres devido a uma questão romântica importante, ele conseguiu entrar em minha casa sob a alegação falsa de ser meu irmão. Sob um nome falso, ele bebeu meu Perrier-Jouet, Brut, '89¹¹¹; vinho que reservei especialmente para mim. Continuando sua vergonhosa dissimulação, ele conseguiu, ao longo desta tarde, desviar as afeições de minha única pupila. Em seguida, ele ficou para o chá e devorou todos os muffins. E o que torna a sua conduta ainda mais insensível é que ele sabia perfeitamente bem que eu não tinha irmão nenhum, que nunca tive um irmão e que não pretendo ter um irmão de qualquer tipo. Eu

an assumed name he drank, I've just been informed by my butler, an entire pint bottle of my Perrier-Jouet, Brut, '89; wine I was specially reserving for myself. Continuing his disgraceful deception, he succeeded in the course of the afternoon in alienating the affections of my only ward. He subsequently stayed to tea, and devoured every single muffin. And what makes his conduct all the more heartless is, that he was perfectly well aware from the first that I have no brother, that I never had a brother, and that I don't intend to have a brother, not even of any kind. I distinctly told him so myself yesterday afternoon.

CECILY: But, dear Uncle Jack, for the last year you have been telling us all that you had a brother. You dwelt continually on the subject. Algy merely corroborated your statement. It was noble of him.

JACK: Pardon me, Cecily, you are a little too young to understand these matters. To invent anything at all is an act of sheer genius, and, in a commercial age like ours, shows considerable physical courage. Few of our modern novelists dare to invent a single thing. It is an open secret that they don't know how to do it. Upon the other hand, to corroborate a falsehood is a distinctly coward action. I know it is a thing that newspapers do one for the other, every day. But it is not the act of a gentleman. No gentleman ever corroborates anything.

ALGERNON (*furiously*): Upon my word Jack!

LADY BRACKNELL: Ahem! Mr. Worthing, after careful consideration I have decided entirely to overlook my nephew's conduct to you.

JACK: That is very generous of you, Lady Bracknell. My own decision, however, is unalterable. I decline to give my consent.

LADY BRACKNELL (*to CECILY*): Come here, sweet child. (*CECILY goes over.*) How old are you, dear?

mesmo lhe disse isso claramente ontem à tarde.

CECÍLIA¹¹²: Mas, querido Tio Jack, desde o ano passado o senhor vem nos dizendo que tem um irmão. O senhor insistia continuamente no assunto. Algy apenas confirmou sua história. Foi nobre da parte dele.

JACK: Me desculpe, Cecília, você é jovem demais para entender essas coisas. Inventar qualquer coisa é um ato de absoluta inteligência e, em uma era comercial como a nossa, demonstra considerável coragem física. Poucos dos nossos romancistas modernos ousam inventar qualquer coisinha. É um segredo público que eles não sabem fazer isso. Por outro lado, confirmar uma mentira é um ato claro de covardia. Sei que os jornais fazem isso uns com os outros todos os dias. Mas isso não é coisa de cavalheiros. Nenhum cavalheiro jamais confirma nada.

ALGERNON (*furioso*): Francamente, Jack!

LADY BRACKNELL: ã-ham! Sr. Worthing, após cuidadosa análise, decidi fazer completa vista grossa da conduta do meu sobrinho com o senhor.

JACK: Muito generoso da sua parte, Lady Bracknell. Minha decisão, no entanto, permanece inalterada. Recuso-me a dar o consentimento.

LADY BRACKNELL (*para CECÍLIA*): Venha cá, meu doce. (*CECÍLIA vai até ela.*) Quantos anos você tem, querida?

CECÍLIA: Bom, na verdade tenho apenas dezoito, mas sempre digo que tenho vinte quando vou às festas.

LADY BRACKNELL: Está muito certa em fazer uma pequena alteração. De fato, mulher alguma deveria ser muito precisa sobre sua idade. Parece tão calculista... (*meditando.*) Dezoito, mas dizendo vinte nas festas. Bem, não vai demorar muito até que atinja a maioridade e livre-se das restrições da tutela. Então, não acho que o

CECILY: Well, I am really only eighteen, but I always admit to twenty when I go to evening parties.

LADY BRACKNELL: You are perfectly right in making some slight alteration. Indeed, no woman should ever be quite accurate about her age. It looks so calculating... (*In a meditative manner.*) Eighteen, but admitting to twenty at evening parties. Well, it will not be very long before you are of age and free from the restraints of tutelage. So I don't think your guardian's consent is, after all, a matter of any importance.

JACK: Pray excuse me, Lady Bracknell, for interrupting you again, but it is only fair to tell you that according to the terms of her grandfather's will Miss Cardew does not come legally of age till she is thirty-five.

LADY BRACKNELL: That does not seem to me to be a grave objection. Thirty-five is a very attractive age. London society is full of women of the very highest birth who have, of their own free choice, remained thirty-five for years. Lady Dumbleton is an instance in point. To my own knowledge she has been thirty-five ever since she arrived at the age of forty, which was many years ago now. I see no reason why our dear Cecily should not be even still more attractive at the age you mention than she is at present. There will be a large accumulation of property.

CECILY (*to JACK*): You are quite sure that I can't marry without your consent till I am thirty-five?

JACK: That is the wise provision of your grandfather's will, Cecily. He undoubtedly foresaw the sort of difficulty that would be likely to occur.

CECILY: Then grandpapa must have had a very extraordinary imagination. Algy, could you wait for me till I was thirty-five? Don't speak hastily. It is a very serious question, and much of my future happiness, as well as all yours, depends on your answer.

consentimento de seu tutor seja tão importante, afinal.

JACK: Perdoe-me por interrompê-la, Lady Bracknell, mas parece justo contar-lhe que, de acordo com os termos do testamento do avô, a Srta. Cardew não será legalmente maior de idade antes dos trinta e cinco anos.

LADY BRACKNELL: Não me parece uma objeção grave. Trinta e cinco é uma idade muito atraente. A sociedade londrina está repleta de mulheres da mais alta estirpe que, por escolha própria, permanecem com essa idade por anos. Lady Dumbleton é um exemplo disso. Até onde sei, ela tem trinta e cinco anos desde que chegou aos quarenta, e isso foi há muitos anos. Não vejo por que nossa querida Cecília não deva ser ainda mais atraente na idade mencionada do que é hoje. Haverá uma grande valorização de patrimônio.

CECÍLIA (*para JACK*): Tem certeza de que não posso casar sem seu consentimento antes dos trinta e cinco¹¹³?

JACK¹¹⁴: Essa é a cláusula sábia do testamento do seu avô, Cecília. Sem sombra de dúvida, ele previu o tipo de dificuldade que poderia ocorrer.

CECÍLIA: Então, o vovô deve ter tido uma imaginação extraordinária. Algy, esperaria por mim até meus trinta e cinco anos? Não fale precipitadamente. É uma questão muito séria; muito da minha felicidade futura, e toda a sua felicidade, depende dessa reposta.

ALGERNON: Claro que sim, Cecília. Como pode me perguntar tal coisa? Esperaria para sempre por você¹¹⁵. Sabe que eu esperaria.

CECÍLIA: Sim, sentia instintivamente, mas não conseguiria esperar todo esse tempo. Odeio esperar nem que seja cinco minutos por qualquer pessoa. Me deixa bem irritada. Não sou pontual, eu sei, mas aprecio a pontualidade nos outros, e esperar, mesmo para casar,

ALGERNON: Of course I could, Cecily. How can you ask me such a question? I could wait for ever for you. You know I could.

CECILY: Yes, I felt it instinctively, but I couldn't wait all that time. I hate waiting even five minutes for anybody. It always makes me rather cross. I am not punctual myself, I know, but I do like punctuality in others, and waiting, even to be married, is quite out of the question.

ALGERNON: Then what is to be done, Cecily?

CECILY: I don't know, Mr. Moncrieff.

LADY BRACKNELL: My dear Mr. Worthing, as Miss Cardew states positively that she cannot wait till she is thirty-five - a remark which I am bound to say seems to me to show a somewhat impatient nature - I would beg of you to reconsider your decision.

JACK: But my dear Lady Bracknell, the matter is entirely in your own hands. The moment you consent to my marriage with Gwendolen, I will most gladly allow your nephew to form an alliance with my ward.

LADY BRACKNELL (*rising and drawing herself up*): You must be quite aware that what you propose is out of the question.

JACK: Then a passionate celibacy is all that any of us can look forward to.

LADY BRACKNELL: That is not the destiny I propose for Gwendolen. Algernon, of course, can choose for himself. (*Pulls out her watch.*) Come, dear - (*GWENDOLEN rises*) - we have already missed five, if not six, trains. To miss any more might expose us to comment on the platform.

Enter DR. CHASUBLE.

CHASUBLE: Everything is quite ready for the christenings.

LADY BRACKNELL: The christenings, sir! Is not that

está completamente fora de questão.

ALGERNON: Então, o que se pode fazer, Cecília?

CECÍLIA: Não sei, Sr. Moncrieff.

LADY BRACKNELL: Meu caro Sr. Worthing, como a Srta. Cardew afirma categoricamente que não pode esperar até os trinta e cinco anos - uma observação que, chego a dizer, parece demonstrar uma natureza um pouco impaciente - pediria que reconsiderasse sua decisão.

JACK: Mas, minha cara Lady Bracknell, a questão está inteiramente em suas mãos. Assim que consentir em meu casamento com Gwendolen, muito gratamente permitirei que seu sobrinho forme aliança com minha pupila.

LADY BRACKNELL (*Levanta e se arruma*): O senhor deve estar ciente de que esta proposta está fora de questão.

JACK: Então, o celibato apaixonado é o que resta a todos nós.

LADY BRACKNELL: Esse não é o destino que pretendo para Gwendolen. Algernon, certamente, pode decidir por si mesmo. (*tira o relógio.*) Vamos, querida - (*GWENDOLEN levanta-se*) já perdemos cinco ou seis trens. Perder mais um poderia nos expor a comentários na plataforma.

Entra o DR. CHASUBLE.

CHASUBLE: Já está quase tudo pronto para os batizados.

LADY BRACKNELL: Os batizados, senhor?! Não é um pouco cedo para isso?

CHASUBLE (*parece um pouco confuso e aponta para JACK e ALGERNON*): Estes dois cavalheiros expressaram o desejo de serem batizados imediatamente.

LADY BRACKNELL: Nessa idade? Idéia grotesca e profana! Algernon, proíbo-o de ser batizado. Não ouvirei tais excessos. O Lorde Bracknell ficaria imensamente descontente se soubesse que

somewhat premature?

CHASUBLE (*looking rather puzzled, and pointing to JACK and ALGERNON*): Both these gentlemen have expressed a desire for immediate baptism.

LADY BRACKNELL: At their age? The idea is grotesque and irreligious! Algernon, I forbid you to be baptized. I will not hear of such excesses. Lord Bracknell would be highly displeased if he learned that that was the way in which you wasted your time and money.

CHASUBLE: Am I to understand then that there are to be no christenings at all this afternoon?

JACK: I don't think that, as things are now, it would be of much practical value to either of us, Dr. Chasuble.

CHASUBLE: I am grieved to hear such sentiments from you, Mr. Worthing. They savour of the heretical views of the Anabaptists, views that I have completely refuted in four of my unpublished sermons. Baptismal regeneration is not to be lightly spoken of. Indeed, by the unanimous opinion of the fathers, baptism is a form of new birth. However, where adults are concerned, compulsory christening, except in the case of savage tribes, is, I regret to say, uncanonical, so I shall return to the church at once. Indeed, I have just been informed by the pew-opener that for the last hour and a half Miss Prism has been waiting for me in the vestry.

LADY BRACKNELL (*starting*): Miss Prism! Did I hear you mention a Miss Prism?

CHASUBLE: Yes, Lady Bracknell. I am on my way to join her.

LADY BRACKNELL: Pray allow me to detain you for a moment. This matter may prove to be one of vital importance to Lord Bracknell and myself. Is this Miss Prism a female of repellent aspect, remotely connected with education?

CHASUBLE (*somewhat indignantly*): She is the most cultivated

foi dessa forma que gastou seu tempo e dinheiro.

CHASUBLE: Devo presumir, então, que não vai haver batizado algum hoje à tarde?

JACK: As coisas se pararam de tal modo, não acho que nos seria de grande valor prático, Dr. Chasuble.

CHASUBLE: Sinto ouvi-lo expressar tais sentimentos, Sr. Worthing. Cheiram às opiniões heréticas dos Anabatistas¹¹⁶, opiniões que refutei completamente em quatro dos meus sermões inéditos.¹¹⁷ A regeneração batismal não deve ser levemente mencionada. De fato, na opinião unânime dos padres, o batismo é uma forma de renascimento. Entretanto, até onde sabem os adultos, o batismo compulsório, exceto nos casos das tribos selvagens, é, lamento dizer, não-canônico, então, devo retornar à igreja imediatamente. De fato, acabei de ser informado pelo sacristão que a Srta. Prisma me espera na sacristia há uma hora e meia.

LADY BRACKNELL (*assustada*): Srta. Prisma! Ouvi o senhor mencionar uma Srta. Prisma?

CHASUBLE: Ouviu, Lady Bracknell. Vou encontrá-la.

LADY BRACKNELL: Permita-me detê-lo um minuto. Essa questão pode ser de vital importância para o Lorde Bracknell e eu. Essa Srta. Prisma é uma mulher de aspecto repugnante, remotamente ligada à educação?

CHASUBLE (*um pouco indignado*): É a mais culta das mulheres e o próprio retrato do respeito.

LADY BRACKNELL: Obviamente é a mesma pessoa. Posso saber que papel desempenha em sua casa?

CHASUBLE (*severo*): Sou celibatário, madame.

JACK (*interrompendo*): Lady Bracknell, nos últimos três anos, a Srta. Prisma tem sido uma valiosa companhia e estimada preceptora da Srta. Cardew.

of ladies, and the very picture of respectability.

LADY BRACKNELL: It is obviously the same person. May I ask what position she holds in your household?

CHASUBLE (*severely*): I am a celibate, madam.

JACK (*interposing*): Miss Prism, Lady Bracknell, has been for the last three years Miss Cardew's esteemed governess and valued companion.

LADY BRACKNELL: In spite of what I hear of her, I must see her at once. Let her be sent for.

CHASUBLE (*looking off*): She approaches; she is nigh.

Enter MISS PRISM hurriedly.

MISS PRISM: I was told you expected me in the vestry, dear Canon. I have been waiting for you there for an hour and three-quarters. (*Catches sight of LADY BRACKNELL, who has fixed her with a stony glare. MISS PRISM grows pale and quails. She looks anxiously round as if desirous to escape.*

LADY BRACKNELL (*in a severe, judicial voice*): Prism! (*MISS PRISM bows her head in shame.*) Come here, Prism! (*MISS PRISM approaches in a humble manner.*) Prism! Where is that baby? (*General consternation. The CANON starts back in horror. ALGERNON and JACK pretend to be anxious to shield CECILY and GWENDOLEN from hearing the details of a terrible public scandal.*) Twenty-eight years ago, Prism, you left Lord Bracknell's house, Number 104, Upper Grosvenor Street, in charge of a perambulator that contained a baby of the male sex. You never returned. A few weeks later, through the elaborate investigations of the Metropolitan police, the perambulator was discovered at midnight, standing by itself in a remote corner of Bayswater. It contained the manuscript of a three-volume novel of more than usually revolting sentimentality. (*MISS PRISM starts in involuntary indignation.*) But the baby was not there! (*Every one looks at MISS PRISM.*)

LADY BRACKNELL: Apesar do que ouço dela, preciso vê-la logo. Mandem-na chamar.

CHASUBLE (*olhando para fora*): Ela vem vindo; está próxima.

Entra a SRTA. PRISMA apressadamente.

SRTA. PRISMA: Disseram que me esperava na sacristia, caro cônego. Estive esperando pelo senhor por uma hora e quarenta e cinco minutos. (*Dá de olhos com a LADY BRACKNELL, que nela fixa um olhar gélido. A SRTA. PRISMA fica pálida e recua. Olha ansiosamente ao redor como se quisesse escapar.*

LADY BRACKNELL (*com voz severa e judicial*): Prisma! (*A SRTA. PRISMA baixa a cabeça de vergonha.*) Venha cá, Prisma! (*A SRTA. PRISMA aproxima-se humildemente.*) Prisma! Onde está o bebê? (*Consternação geral. O CÔNEGO recua, horrorizado. ALGERNON e JACK fingem ansiedade em evitar que CECÍLIA e GWENDOLEN ouçam os detalhes de um terrível escândalo.*) Há vinte e oito anos, Prisma, você saiu da casa do Lorde Bracknell, Rua Upper Grosvenor, 104, carregando um carrinho de bebê com um menino. E nunca voltou. Poucas semanas mais tarde, por meio de minuciosa investigação da polícia metropolitana, o carrinho foi achado à meia-noite, sozinho, numa esquina desolada da Bayswater¹¹⁸. Continha o manuscrito de uma novela em três volumes de um sentimentalismo mais do que revoltante. (*A SRTA. PRISMA sobressalta-se em involuntária indignação.*) Mas o bebê não estava lá! (*Todos olham para a SRTA. PRISMA.*) Prisma! Onde está o bebê? (*Uma pausa.*)

SRTA. PRISMA: Lady Bracknell, admito envergonhada que não sei. Gostaria de saber. Foi assim que aconteceu. Na manhã do dia que a senhora mencionou, um dia marcado para sempre em minha memória, como de costume, arrumei o bebê para sair no carrinho. Tinha comigo uma bolsa de mão um pouco velha, mas espaçosa, na qual pretendia colocar o manuscrito de uma obra de ficção que

Prism! Where is that baby? (*A pause.*)

MISS PRISM: Lady Bracknell, I admit with shame that I do not know. I only wish I did. The plain facts of the case are these. On the morning of the day you mention, a day that is for ever branded on my memory, I prepared as usual to take the baby out in its perambulator. I had also with me a somewhat old, but capacious hand-bag in which I had intended to place the manuscript of a work of fiction that I had written during my few unoccupied hours. In a moment of mental abstraction, for which I never can forgive myself, I deposited the manuscript in the basinette, and placed the baby in the hand-bag.

JACK (*who has been listening attentively*): But where did you deposit the hand-bag?

MISS PRISM: Do not ask me, Mr. Worthing.

JACK: Miss Prism, this is a matter of no small importance to me. I insist on knowing where you deposited the hand-bag that contained that infant.

MISS PRISM: I left it in the cloak-room of one of the larger railway stations in London.

JACK: What railway station?

MISS PRISM (*quite crushed*): Victoria. The Brighton line. (*Sinks into a chair.*)

LADY BRACKNELL (*looking at JACK*): I sincerely hope nothing improbable is going to happen. The improbable is always in bad, or at any rate, questionable taste.

JACK: I must retire to my room for a moment.

CHASUBLE: This news seems to have upset you, Mr. Worthing. I trust your indisposition is merely temporary.

JACK: I will be back in a few moments, dear Canon. Gwendolen! Wait here for me!

GWENDOLEN: If you are not too long, I will wait here for you all my life.

escrevi durante minhas poucas horas vagas. Em um momento de abstração mental, do qual jamais me perdôo, deposei o manuscrito no carrinho e coloquei o bebê na bolsa de mão.

JACK (*que estava ouvindo atentamente*): Mas onde deixou a bolsa de mão?

SRTA. PRISMA: Não me pergunte, Sr. Worthing.

JACK: Srta. Prisma, é uma questão de grande importância para mim. Insisto em saber onde deixou a bolsa de mão que continha aquela criança.

SRTA. PRISMA: Deixei no guarda-volumes de uma das maiores estações de trem de Londres.

JACK: Que estação?

SRTA. PRISMA (*arrasada*): Vitória. Linha Brighton. (*Afunda em uma cadeira.*)

LADY BRACKNELL (*olhando para JACK*): Espero, sinceramente, que nada improvável vá acontecer. O improvável é sempre de mau gosto ou, pelo menos, de gosto questionável.¹¹⁹

JACK: Preciso ir ao meu quarto por um instante.

CHASUBLE: Essa notícia parece tê-lo aborrecido, Sr. Worthing. Espero que sua indisposição seja apenas temporária.¹²⁰

JACK: Já volto, caro Cônego¹²¹. Gwendolen! Espere por mim aqui!

GWENDOLEN: Se não se demorar muito, esperarei por você aqui por toda a minha vida.

Sai JACK com grande entusiasmo.

CHASUBLE: O que acha que isso significa, Lady Bracknell?

LADY BRACKNELL: Não ouse suspeitar, Dr. Chasuble. Nem preciso dizer que nas famílias da alta sociedade não se supõe que possam ocorrer coincidências estranhas. Dificilmente são consideradas *in*.

São ouvidos barulhos no andar de cima como se alguém

Exit JACK in great excitement.

CHASUBLE: What do you think this means, Lady Bracknell?

LADY BRACKNELL: I dare not even suspect, Dr. Chasuble. I need hardly tell you that in families of high position strange coincidences are not supposed to occur. They are hardly considered the thing.

Noises heard overhead as if some one was throwing trunks about. Every one looks up.

CECILY: Uncle Jack seems strangely agitated.

CHASUBLE: Your guardian has a very emotional nature.

LADY BRACKNELL: This noise is extremely unpleasant. It sounds as if he was having an argument with the furniture. I dislike arguments of any kind. They are always vulgar, and often convincing.

CHASUBLE (*looking up*): It has stopped now. (*The noise is redoubled.*)

LADY BRACKNELL: I wish he would arrive at some conclusion.

GWENDOLEN: This suspense is terrible. I hope it will last.

Enter JACK with a hand-bag of black leather in his hand.

JACK (*rushing over to MISS PRISM*): Is this the hand-bag, Miss Prism? Examine it carefully before you speak. The happiness of more than one life depends on your answer.

MISS PRISM (*calmly*): It seems to be mine. Yes, here is the injury it received through the upsetting of a Gower Street omnibus in younger and happier days. Here is the stain on the lining caused by the explosion of a temperance beverage, an incident that occurred at Leamington. And here, on the lock, are my initials. I had forgotten that in an extravagant mood I had had them placed there. The bag is undoubtedly mine. I am delighted to have it so unexpectedly restored to me. It has been a great inconvenience being without it all these years.

estivesse jogando coisas no chão. Todos olham para cima.

CECÍLIA: Tio Jack parece estranhamente agitado.

CHASUBLE: Seu tutor tem uma natureza muito emotiva.

LADY BRACKNELL: O barulho é extremamente desagradável. Parece que está brigando com a mobília. Detesto discussões de todo o tipo. São sempre vulgares e, geralmente, convincentes.

CHASUBLE (*olhando para cima*): Parou agora. (*o barulho dobra de volume.*)

LADY BRACKNELL: Gostaria que chegasse a uma conclusão.

GWENDOLEN: Esse suspense é terrível. Espero que continue.

Entra JACK com uma bolsa de mão de couro preto em mãos.

JACK (*correndo em direção a SRTA. PRISMA*): É esta bolsa, Srta. Prisma? Examine-a cuidadosamente antes de falar. A felicidade de mais de uma vida depende da sua resposta.

SRTA. PRISMA (*calmamente*): Parece ser minha. Sim, aqui está a avaria que recebeu num desastre de ônibus da rua Gower¹²² em dias mais jovens e felizes. Aqui está a mancha no forro causada pela explosão de um refresco, incidente ocorrido em Leamington¹²³. E aqui, no ferrolho, estão minhas iniciais. Tinha esquecido que por capricho as havia colocado aí. A bolsa é, sem dúvidas, minha. Fico feliz de tê-la recuperado tão inesperadamente. Foi um grande inconveniente ficar sem ela todos estes anos.

JACK (*com voz patética*): Srta. Prisma, a senhora recuperou mais do que essa bolsa. Eu era o bebê que a senhora colocou aí dentro.

SRTA. PRISMA (*assustada*): O senhor?

JACK (*abraçando-a*): Eu mesmo... mamãe!

SRTA. PRISMA (*recuando com indignada surpresa*): Sr. Worthing! Sou solteira.

JACK: Solteira! Não posso negar que é um sério golpe. Mas, afinal

JACK (*in a pathetic voice*): Miss Prism, more is restored to you than this hand-bag. I was the baby you placed in it.

MISS PRISM (*amazed*): You?

JACK (*embracing her*): Yes... mother!

MISS PRISM (*recoiling in indignant astonishment*): Mr. Worthing! I am unmarried

JACK: Unmarried! I do not deny that is a serious blow. But after all, who has the right to cast a stone against one who has suffered? Cannot repentance wipe out an act of folly? Why should there be one law for men, and another for women?

Mother, I forgive you. (*Tries to embrace her again.*)

MISS PRISM (*still more indignant*): Mr. Worthing, there is some error. Maternity has never been an incident in my life. The suggestion, if it were not made before such a large number of people, would be almost indelicate. (*Pointing to LADY BRACKNELL.*) There stands the lady who can tell you who you really are. (*Retires to back of stage.*)

JACK (*after a pause*): Lady Bracknell, I hate to seem inquisitive, but would you kindly inform me who I am?

LADY BRACKNELL: I am afraid that the news I have to give you will not altogether please you. You are the son of my poor sister, Mrs. Moncrieff, and consequently Algernon's elder brother.

JACK: Algy's elder brother! Then I have a brother after all. I knew I had a brother! I always said I had a brother! Cecily, - how could you have ever doubted that I had a brother? (*Seizes hold of ALGERNON*) Dr. Chasuble, my unfortunate brother. Miss Prism, my unfortunate brother. Gwendolen, my unfortunate brother. Algy, you young scoundrel, you will have to treat me with more respect in the future. You have never behaved to me like a brother in all your life.

ALGERNON: Well, not till to-day, old boy, I admit. (*Shakes*

de contas, quem tem o direito de atirar pedras em alguém que já sofreu? O arrependimento não pode eliminar um ato de loucura? Por que deve haver uma lei para os homens e outra para as mulheres? Mamãe, eu a perdôo. (*Tenta abraçá-la de novo.*)

SRTA. PRISMA (*ainda mais indignada*): Sr. Worthing, há um engano. A maternidade nunca aconteceu na minha vida. A sugestão, se não tivesse sido feita ante tantas pessoas, seria quase indelicada¹²⁴. (*Apontando para a LADY BRACKNELL.*) Aqui está a senhora que pode contar quem o senhor realmente é. (*Retira-se para o fundo do palco.*)

JACK (*após uma pausa*): Lady Bracknell, odeio ser inquisitivo, mas, faça-me o favor de me dizer quem sou?

LADY BRACKNELL: Infelizmente, a notícia que tenho não vai agradá-lo de modo algum. Você é o filho de minha pobre irmã, a Sra. Moncrieff e, conseqüentemente, irmão mais velho do Algernon.

JACK: O irmão mais velho do Algy! Então, tenho um irmão afinal de contas. Sabia que tinha um irmão! Sempre disse que tinha um irmão! Cecília, - como pôde duvidar que eu tinha um irmão? (*Agarra ALGERNON*) Dr. Chasuble, meu infeliz irmão. Srta. Prisma, meu infeliz irmão. Gwendolen, meu infeliz irmão. Algernon, seu patifezinho, terá que me tratar com mais respeito no futuro. Nunca se comportou comigo como um irmão em toda a sua vida.

ALGERNON: Bem, não até hoje, meu velho, admito. (*Apertam as mãos.*) Fiz meu melhor embora estivesse sem prática.¹²⁵

GWENDOLEN (*para JACK*): Querido!

JACK: Querida!

LADY BRACKNELL: Sob essas circunstâncias estranhas e imprevistas, pode beijar a Tia Augusta.

JACK (*permanecendo onde está*): Estou tonto de felicidade. (*Beija GWENDOLEN*) Mal sei quem estou beijando.

hands.) I did my best, however, though I was out of practice.

GWENDOLEN (*to JACK*): Darling!

JACK: Darling!

LADY BRACKNELL: Under these strange and unforeseen circumstances you can kiss your Aunt Augusta.

JACK (*staying where he is*): I am dazed with happiness. (*Kisses GWENDOLEN*) I hardly know who I am kissing.

ALGERNON *takes the opportunity to kiss CECILY.*

GWENDOLEN: I hope that will be the last time I shall ever hear you make such an observation.

JACK: It will, darling.

MISS PRISM (*advancing, after coughing slightly*): Mr. Worthing, - Mr. Moncrieff as I should call you now – after what has just occurred I feel in my duty to resign my position in this household. Any inconvenience I may have caused you in your infancy through placing you inadvertently in this hand-bag I sincerely apologise for.

JACK: Don't mention it, dear Miss Prism. Don't mention anything. I am sure I had a very pleasant time in your nice hand-bag in spite of the slight damage it received through the overturning of an omnibus in your happier days. As for leaving us, the suggestion is absurd.

MISS PRISM: It is my duty to leave. I have really nothing more to teach dear Cecily. In the very difficult accomplishment of getting married I fear my sweet and clever pupil has far outstripped her teacher.

CHASUBLE: A moment – Lætitia!

MISS PRISM: Dr. Chasuble!

CHASUBLE: Lætitia, I have come to the conclusion that the Primitive Church was in error on certain points. Corrupt readings seem to have crept into the text. I beg to solicit the honour of your hand.

ALGERNON *aproveita a oportunidade para beijar CECÍLIA.*

GWENDOLEN: Espero que seja a última vez que vou ouvi-lo dizer isso.

JACK: Será, querida.

SRTA. PRISMA (*aproximando-se, após tossir levemente*): Sr. Worthing – Sr. Moncrieff, que é seu nome agora – depois do ocorrido, sinto ser meu dever renunciar ao meu emprego nesta casa. Peço sinceras desculpas por qualquer inconveniente que tenha lhe causado ao colocá-lo inadvertidamente na bolsa.

JACK: Nem fale nisso, cara Srta. Prisma. Nem fale mais nada. Estou certo de que fiquei muito bem na bolsa apesar da pequena avaria recebida quando o ônibus virou em seus dias mais felizes. E sobre nos deixar, a sugestão é absurda.

SRTA. PRISMA: É meu dever partir. Não tenho mais nada para ensinar a Cecília. Na tarefa mais difícil, que é arrumar casamento, sinto que minha aluna mais inteligente e doce ultrapassou em muito a professora.

CHASUBLE: Um momento – Letícia!

SRTA. PRISMA: Dr. Chasuble!

CHASUBLE: Letícia, cheguei à conclusão que a Igreja Primitiva estava errada em alguns pontos. Leituras errôneas parecem ter-se infiltrado no texto. Peço permissão para pedir sua mão.

SRTA. PRISMA: Frederico, me faltam palavras para expressar meus sentimentos. Mas, esta noite, lhe enviarei os últimos três volumes do meu diário. Neles poderá analisar a extensão dos sentimentos que nutri pelo senhor nos últimos dezoito meses.

Entra FELÍCIO.

FELÍCIO: O cocheiro da Lady Bracknell disse que não pode esperar

MISS PRISM: Frederick, at the present moment words fail me to express my feelings. But I will forward you, this evening, the three last volumes of my diary. In these you will be able to peruse a full account of the sentiments that I have entertained towards you for the last eighteen months.

Enter MERRIMAN.

MERRIMAN: Lady Bracknell's flyman says he cannot wait any longer.

LADY BRACKNELL (*rising*): True! I must return to town at once. (*Pulls out watch.*) I see I have now missed no less than nine trains. There is only one more.

MERRIMAN *goes out*. LADY BRACKNELL *moves towards the door*.

Prism, from your last observation to Dr. Chasuble, I learn with regret that you have not yet given up your passion for fiction in three volumes. And if you really are going to enter into state of matrimony which at your age seems to me, I feel bound to say, rather like flying in the face of an all-wise Providence, I trust you will be more careful of your husband than you were of your infant charge, and not leave poor Dr. Chasuble lying about at railway stations in hand-bags or receptacles of any kind. Cloack-rooms are notoriously draughty places (MISS PRISM *bows her head meekly*.) DR Chasuble, you have my sincere good wishes, and if baptism be, as you say it is, a form of new birth, I would strongly advise you to have Miss Prism baptised without delay. To be born again would be of considerable advantage to her. Whether such a procedure be in accordance with the practice of the Primitive Church I do not know. But it is hardly probable, I should fancy, that they had to grapple with such extremely advanced problems. (*Turning sweetly to CECILY and patting her cheek.*) Sweet child! We will expect you at Grosvenor Street in a few days.

mais.

LADY BRACKNELL (*Levantando-se*): É mesmo! Devo voltar à cidade imediatamente. (*Puxa o relógio.*) Vejo que perdi nada menos do que nove trens. Só há mais um.

FELÍCIO *sai*. A LADY BRACKNELL *vai em direção à porta*.

Prisma, pela última coisa que disse ao Dr. Chasuble, percebo com pesar que ainda não desistiu de sua paixão por histórias em três volumes. E se realmente vai entrar para o rol das casadas, o que na sua idade, devo dizer, me parece obra da providência divina, acredito que será mais cuidadosa com o marido do que foi com as crianças que deveria cuidar; e não deixe o pobre Dr. Chasuble jogado nas estações em bolsas ou depósitos de qualquer tipo. Os guarda-volumes são, notoriamente, lugares com muita corrente de ar. (*A SRTA. PRISMA abaixa a cabeça docilmente.*) Dr. Chasuble, receba meus mais sinceros cumprimentos; e, se o batismo, como o senhor mesmo diz, é uma forma de renascimento, aconselho-o a batizar a Srta. Prisma sem demora. Nascer de novo seria uma grande vantagem para ela. Não sei se esse procedimento está de acordo com a prática da Igreja Primitiva. Mas é improvável, devo supor, que se objetem com problemas tão avançados. (*Vira-se docemente para CECÍLIA e bate em sua bochecha.*) Meu docinho! A esperamos na Grosvenor em poucos dias.

CECÍLIA: Obrigada, Tia Augusta!

LADY BRACKNELL: Venha, Gwendolen.

GWENDOLEN (*para JACK*): Meu...! Mas meu o quê? Qual é o seu nome de batismo agora que se tornou outra pessoa?

JACK: Deus do céu!... Quase ia me esquecendo disso. Sua decisão sobre o meu nome é irrevogável, suponho?

CECILY: Thank you, Aunt Augusta!

LADY BRACKNELL: Come, Gwendolen.

GWENDOLEN (*to JACK*): My own! But what own are you? What is your Christian name, now that you have become some one else?

JACK: Good heavens!... I had quite forgotten that point. Your decision on the subject of my name is irrevocable, I suppose?

GWENDOLEN: I never change, except in my affections.

CECILY: What a noble nature you have, Gwendolen!

JACK: Then the question had better be cleared up at once. Aunt Augusta, a moment. At the time when Miss Prism left me in the hand-bag, had I been christened already? Pray be calm, Aunt Augusta. This is a terrible crisis and much depends on your answer.

LADY BRACKNELL (*quite calmly*): Every luxury that money could buy, including christening, had been lavished on you by your fond and doting parents.

JACK: Then I was christened! That is settled. Now, what name was I given? Let me know the worst.

LADY BRACKNELL (*after a pause*): Being the eldest son you were naturally christened after your father.

JACK (*irritably*): Yes, but what was my father's Christian name? Pray don't be so calm, Aunt Augusta. This is a terrible crisis and everything hangs on the nature of your reply. What was my father's Christian name?

LADY BRACKNELL (*meditatively*): I cannot at the present moment recall what the General's Christian name was. Your poor dear mother always addressed him as "General". That I remember perfectly. Indeed, I don't think she would have dared to have called him by his Christian name. But I have no doubt he had one. He was violent in his manner, but there was nothing eccentric about him in any way. That was rather the result of the

GWENDOLEN: Nunca mudo, a não ser minhas afeições.

CECÍLIA: Que natureza mais nobre a sua, Gwendolen!

JACK: Então a questão deve ser esclarecida logo. Tia Augusta, um momento. Quando a Srta. Prisma me deixou na bolsa, eu já havia sido batizado? Peço que fique calma, Tia Augusta. Essa é uma crise terrível e muito depende de sua resposta¹²⁶.

LADY BRACKNELL (*muito calmamente*): Todo o luxo que o dinheiro poderia comprar, inclusive o batizado, foi-lhe oferecido por seus pais extremosos e extremamente afetuosos.

JACK: Então fui batizado! Está decidido. Mas, que nome me deram? Que venha o pior.

LADY BRACKNELL (*após uma pausa*): Sendo o filho mais velho, naturalmente, foi batizado com o nome do pai.

JACK (*irritado*): Tá, mas qual era o nome do meu pai?¹²⁷ Não fique tão calma, Tia Augusta. A crise é terrível e tudo depende do caráter da sua resposta. Qual era o nome do meu pai?

LADY BRACKNELL (*pensativa*): Agora não consigo me lembrar do nome do General. Sua pobre e querida mãe sempre o chamava de "General". Lembro perfeitamente bem disso. De fato, não acho que ousaria chamá-lo pelo primeiro nome¹²⁸. Mas tenho certeza de que tinha um. Ele tinha modos violentos, mas não era nada excêntrico¹²⁹. Era mais o efeito do clima indiano, do casamento, da indigestão e coisas desse tipo. De fato, era mais autoritário em detalhezinhos da vida diária. Em excesso, costumava dizer à minha irmã.¹³⁰

JACK: Algy! Você não consegue lembrar o nome do nosso pai?

ALGERNON: Meu rapaz, nunca nos falamos. Ele morreu antes de eu completar um ano de idade.

Indian climate, and marriage, and indigestion, and other things of that kind. In fact he was rather a martinet about the little details of daily life. Too much so, I used to tell my sister.

JACK: Algy! Can't you recollect what our father's Christian name was?

ALGERNON: My dear boy, we were never even on speaking terms. He died before I was a year old.

JACK: His name would appear in the Army Lists of the period, I suppose, Aunt Augusta?

LADY BRACKNELL: The General was essentially a man of peace, except in his domestic life. But I have no doubt his name would appear in any military directory.

JACK: The Army Lists of the last forty years are here. (*Rushes to bookcase and tears the books out. Distributes them rapidly.*) Here, Dr. Chasuble – Miss Prism, two for you – Cecily, Cecily, an army list. Make a précis of it at once. Algernon, pray search English History for our father's Christian name if you have the smallest filial affection left. Aunt Augusta, I beg you to bring your masculine mind to bear on this subject. Gwendolen – no, it would agitate you too much. Leave these researches for less philosophic natures like ours.

GWENDOLEN (*heroically*): Give me six copies of any period, this century or the last. I do not care which!

JACK: Noble girl! Here are dozen. More might be an inconvenience to you. (*Brings her a pile of Army Lists – rushes through them himself, taking each one from her hands as she tries to examine it.*) No, just let me look. No, allow me, dear. Darling, I think I can find it out sooner. Just allow me, my love.

CHASUBLE: What station, Mr. Moncrieff, did you say you wished to go to?

JACK (*pausing in despair*): Station! Who on earth is talking

JACK: Tia Augusta, o nome dele aparece nas Listas do Exército¹³¹ da época, não é?

LADY BRACKNELL: O General era, em essência, um homem de paz, exceto na vida doméstica. Mas tenho certeza que seu nome aparece em qualquer registro militar.

JACK: As Listas do exército dos últimos quarenta anos estão aqui.¹³² (*corre até a estante e despenca os livros. Distribui-os rapidamente.*) Aqui, Dr. Chasuble – Srta. Prisma, duas para você – Cecília, Cecília, uma Lista do Exército. Faça leitura dinâmica. Algernon, procure na História Inglesa pelo nome do nosso pai, se é que lhe sobrou alguma afeição filial. Tia Augusta, peço que traga sua mente masculina para lidar com esse assunto. Gwendolen – não, isso lhe deixaria muito agitada. Deixe essas pesquisas para mentes menos filosóficas como as nossas.

GWENDOLEN (*com heroísmo*): Me dê seis exemplares de qualquer período, deste século ou do outro. Não me importa qual!

JACK: Nobre garota! Aqui tem uma dezena. Mais seria inconveniente para você. (*Dá-lhe uma pilha de Listas do Exército – precipita-se sobre elas, tirando-as uma por uma das mãos dela quando tenta examiná-las.*) Não, deixe-me ver. Não, permita-me, querida. Querida, acho que posso achar mais rápido. Permita-me, meu amor.

CHASUBLE: Sr. Moncrieff, para que estação o senhor disse que queria ir?

JACK (*pára desesperado*): Estação! Quem falou em estação? Só quero descobrir o primeiro nome do meu pai.

CHASUBLE: Mas o senhor me deu um Bradshaw¹³³. (*olha para o livro.*) De 1869, noto. Um livro de considerável valor histórico: mas que não toca na questão dos nomes geralmente dados no batismo aos generais.

CECÍLIA: Sinto muito, Tio Jack. Mas não parece que os generais

about a station? I merely want to find out my father's Christian name.

CHASUBLE: But you have handed me a Bradshaw. (*Looks at it.*) Of 1869, I observe. A book of considerable antiquarian interest: but not in any way bearing on the question of the names usually conferred on Generals at baptism.

CECILY: I am so sorry, Uncle Jack. But Generals don't seem to be ever alluded to in the "History of our times", although it is the best edition. The one written in collaboration with the typewriting machine.

MISS PRISM: To me, Mr. Moncrieff, you have given two copies of the Price List of the Civil Service Stores. I do not find Generals marked anywhere. This seems to be either no demand or no supply.

LADY BRACKNELL: This treatise, "The Green Carnation", as I see it is called, seems to be a book about the culture of exotics. It contains no reference to generals in it. It seems a morbid and middle-class affair.

JACK (*very irritable indeed*): Good Heavens! and what nonsense are you reading, Algy? (*Takes book from him.*) The Army List? Well, I don't suppose you knew it was the Army List. And you have got it open at the wrong page. Besides, there is the thing staring you in the face. M. Generals... Malam – what ghastly names they have - Markby, Migsby, Mobbs, Moncrieff, Moncrieff! Lieutenant 1840, Captain, Lieutenant-Colonel, Colonel, General 1869, Christian names, Ernest John. (*Puts book very quietly down and speaks quite calmly.*) I always told you, Gwendolen, my name was Ernest, didn't I? Well, it is Ernest after all. I mean it naturally is Ernest.

LADY BRACKNELL: Yes, I remember now that the General was called Ernest, I knew I had some particular reason for disliking the name. Come, Gwendolen. (*Goes out.*)

foram mencionados na "História de nossos dias", muito embora essa seja a melhor edição. Foi escrita em colaboração com a máquina de escrever.

SRTA. PRISMA: Sr. Moncrieff, para mim o senhor deu duas cópias da lista de preços tabelados pelo governo. Não encontrei generais em lugar algum. Parece que ou não há procura ou não há oferta.

LADY BRACKNELL: Este tratado, "The Green Carnation"¹³⁴, é esse o nome, parece ser um livro sobre o cultivo do exótico. Não há referência a generais. Parece um assunto doentio e de classe média.

JACK (*de fato muito irritado*): Deus do céu! e que bobagem você está lendo, Algy? (*tira o livro dele.*) a Lista do Exército? Bom, não acho que você soubesse que era a Lista do Exército. E você abriu na página errada. Além disso, estava aqui saltando aos olhos. M. Generais... Malam – que nomes horríveis eles têm – Markby, Migsby, Mobbs, Moncrieff, Moncrieff! Tenente 1840, capitão, tenente-coronel, coronel, general 1869, nomes de batismo: Franco John. (*Abaixa o livro sem barulho e fala muito calmamente.*) Gwendolen, eu sempre lhe disse que meu nome era Franco, não disse? Bom, é Franco no final das contas. Quero dizer, é Franco desde o início.

LADY BRACKNELL: É, eu lembro agora que o General se chamava Franco, sabia que tinha algum motivo especial para detestar o nome. Venha, Gwendolen¹³⁵. (*Sai.*)

GWENDOLEN: Franco! Meu Franco! Sabia desde o princípio que você não poderia ter outro nome!

JACK: Gwendolen, é terrível para um homem descobrir repentinamente que durante toda a sua vida falou nada mais que a verdade. Me perdoa?

GWENDOLEN: Perdão. Pois estou certa de que vai mudar.

JACK: Minha querida!

GWENDOLEN: Ernest! My own Ernest! I felt from the first that you could have no other name!

JACK: Gwendolen, it is a terrible thing for a man to find out suddenly that all his life he has been speaking nothing but the truth. Can you forgive me?

GWENDOLEN: I can. For I feel that you are sure to change.

JACK: My own one!

CHASUBLE (*to MISS PRISM*): Lætitia! (*Embraces her.*)

MISS PRISM (*enthusiastically*): Frederick! At last!

ALGERNON: Cecily! (*Embraces her.*) At last!

JACK: Gwendolen! (*Embraces her.*) At last!

Enter LADY BRACKNELL.

LADY BRACKNELL: I have missed the last train! - My nephew, you seem to be displaying signs of triviality.

JACK: On the contrary, Aunt Augusta, I've now realised for the first time in my life the vital Importance of Being Earnest.

CHASUBLE (*para a SRTA. PRISMA*): Letícia! (*Abraça-a.*)

SRTA. PRISMA (*entusiamadamente*): Frederico! Finalmente!

ALGERNON: Cecília! (*Abraça-a.*) Finalmente!

JACK: Gwendolen! (*Abraça-a.*) Finalmente!

Entra a LADY BRACKNELL.

LADY BRACKNELL: Perdi o último trem!¹³⁶ – Meu sobrinho, você parece estar demonstrando sinais de frivolidade.

JACK: Ao contrário, Tia Augusta, pela primeira vez na vida descobri a real Importância de Ser Franco.

CONGELA
CORTINA

TABLEAU
CURTAIN

Notas

Primeiro Ato

1. J.P. (Justices of Peace) são magistrados. À corte dos magistrados são levados os crimes menos sérios e casos cíveis. Nessas cortes não há júri, mas o caso é ouvido por dois ou três magistrados. A maioria dos magistrados trabalha meio-turno e não recebe salário. Eles recebem treinamento, mas não é necessário que conheçam todas as leis e trâmites legais, pois um funcionário da corte os auxilia nesse quesito. Após ouvirem o caso, os magistrados chegam a um veredito e, quando necessário, decidem pela punição mais adequada. O sobrenome da personagem (Worthing) não foi traduzido por motivos de coerência textual. No entanto, salienta-se que esse sobrenome não foi escolhido sem razão. Worthing deriva da palavra “worth”, que significa “de valor pessoal, moral, intelectual ou monetário, importante, bom”. Assim, o sobrenome Worthing confere à personagem um status de pessoa de bem, confiável. (p. 124)
2. Chasuble é, em inglês, o nome de uma vestimenta larga utilizada por cima da batina por padres em certas celebrações religiosas. Em português recebe o nome de casula. (p. 124)
3. Os pepinos são ingredientes muito sofisticados na culinária inglesa e, por isso, muito caros. Apenas as famílias muito ricas o utilizam em seus pratos. (p. 124)
4. Fala constante apenas da primeira versão da peça. (p. 125)
5. Fala constante apenas da primeira versão da peça. (p. 125)
6. Fala constante apenas da primeira versão da peça. (p. 125)
7. Fala constante apenas da primeira versão da peça. (p. 125)

8. Shropshire é um condado no centro da Inglaterra, entre Birmingham e o país de Gales. Apesar de ser um dos condados mais rurais do país, Shropshire é o berço da Revolução Industrial. Ambas características não parecem contribuir para um provável berço da personagem. (p. 126)
9. A segunda parte da fala consta apenas da primeira versão da peça. (p. 128)
10. “As far as I remeber” consta apenas da primeira versão da peça. (p. 128)
11. Esta frase consta apenas da primeira versão da peça. (p. 129)
12. Tunbridge Wells fica em Kent, região sudeste da Inglaterra. Na era vitoriana, Tunbridge Wells tornou-se um local desejado pela classe aristocrática para fixar residência. O local ficou famoso por suas estâncias termais e beleza natural. Ter uma tia moradora de Tunbridge Wells, além de sua localização diametralmente oposta a Shropshire, representa o oposto de ser de Shropshire: ter berço. (p. 129)
13. O Albany é um dos endereços mais chiques de Londres desde que abriu em 1774. Os discretos e desejados apartamentos para solteiros, escondidos por uma entrada que sai de Piccadilly, foram construídos em 1803 por Henry Holland. Lord Byron, Graham Greene, os primeiros ministros William Gladstone e Edward Heath e o ator Terence Stamp moraram no Albany. Homens casados foram admitidos em 1878, mas não podiam morar lá com as esposas até 1919. Hoje, permite-se também que solteiras morem lá. O endereço era de um amigo de Oscar Wilde. (p. 130)
14. O trecho “under rather peculiar circumstances, and left me all the money I possess” consta apenas da primeira versão. (p. 131)
15. Fala constante apenas da primeira versão da peça. (p. 132)
16. Frase constante apenas da primeira versão da peça. (p. 132)
17. O Savoy foi inaugurado em 1889 no lugar do Savoy Palace Medieval. É um dos mais bonitos e caros hotéis londrinos. Foi um dos primeiros a ter suítes e luz elétrica. O Savoy Grill é um local tradicional para conversas de políticos e jornalistas. O chá ao som de piano no Thames Foyer é sempre procurado. Fica localizado no West End, zona onde há muitos teatros.

Nas demais versões da peça, o Savoy é substituído pelo Willis's. (p. 132)

18. As próximas quatro falas constam apenas da primeira versão da peça. (p. 132)

19. O Willis's, também conhecido como Willis's Rooms, foi construído em 1765 na King Street e tinha por nome Almack's Assembly Rooms. Era, inicialmente, um local de reuniões políticas e de negócios. Mais tarde, por volta de 1835, seu status de lugar da moda começou a diminuir. Em 1887 foi vendido e redecorado, passando a ser dividido em várias salas. Cada uma dessas salas era destinada para fins diferentes: jantares, concertos, bailes, assembléias. No andar térreo havia lojas e galerias de arte. O prédio foi destruído durante um bombardeio, na segunda guerra mundial. Atualmente, o local é ocupado por um conjunto de escritórios chamado Almack House. (p. 133)

20. Segundo John Gamboa (músico clarinetista), naquela época, a música estava dividida entre as escolas italiana e alemã. A Inglaterra se filiou a escola italiana, enquanto a França preferia a escola alemã. A escola alemã também é conhecida como wagneriana, pois foi Wagner quem fundou essa escola.

Wilhelm Richard Wagner (22 maio 1813 – 13 fevereiro 1883) foi um compositor alemão, famoso por suas óperas, suas composições são ricas em cromatismos, harmonias e orquestração. É famoso também por suas opiniões políticas controversas, escrevia ensaios reacionários sobre religião e arte, e acusava os judeus de serem um elemento pernicioso na cultura alemã.

Na peça, o estilo wagneriano de tocar a campainha está ligado a algo desagradável, pomposo e exagerado. (p. 134)

21. Frase constante apenas da primeira versão da peça. (p. 136)

22. Frase constante apenas da primeira versão da peça. (p. 137)

23. Frase constante apenas da primeira versão da peça. (p. 138)

24. As duas próximas falas e a primeira metade da terceira fala constam apenas da primeira versão da peça. (p. 140)

25. A Grosvenor Square é um dos conjuntos residenciais mais antigos de Mayfair. Mayfair é um dos lugares mais charmosos de Londres. Grosvenor Square foi um dos endereços residenciais mais elegantes em Londres desde a sua fundação, por volta de 1721 até a Segunda Guerra Mundial. Foi o endereço de muitos dos principais membros da aristocracia. (p. 142)

26. A Belgrave Square é um dos maiores conjuntos residenciais de Londres. Foi fundado em 1826, situa-se próximo ao Palácio de Buckingham e de Eaton. A preocupação da Lady Bracknell com o lado onde está a residência parece significar a preocupação de quão distante a personagem John está da realeza. (p. 142)
27. Liberal Unionista foi um partido criado, por Chamberlain em 1886, após cisão no Partido Liberal Britânico devido à questão da soberania sobre a Irlanda do Norte. Inicialmente coligado aos "tories", viria a ser formalmente absorvido por eles, dando origem ao atual Partido Conservador e Unionista. (p. 143)
28. Tory foi um partido político anterior ao atual Partido Conservador. O termo ainda é utilizado para caracterizar os membros desse partido. Em sua raiz, o termo galês significa perseguido, fora da lei. Foram primeiros-ministros Tories: Robert Pell, Benjamin Disraeli, Winston Churchill, Margaret Thatcher. (p. 143)
29. A última frase dessa fala, a fala seguinte e a primeira parte da fala seguinte da Lady Bracknell constam apenas da primeira versão da peça. (p. 143)
30. Partido Radical: Os Radicais foram um grupo político parlamentar do Reino Unido na primeira metade do século XIX que ajudou a transformar os Whigs em Partido Liberal. Eram em sua maioria de classe média e seu radicalismo consistia em opor-se à dominação política e aos interesses econômicos da elite Britânica. (p. 143)
31. Frase constante apenas na primeira versão da peça. (p. 143)
32. Frase constante apenas na primeira versão da peça. (p. 145)
33. Górgona era um monstro grego muito perigoso, com cabelos de serpente e veneno muito forte que vivia na Casnia. O seu olhar transformava as pessoas em pedra. As górgonas eram criaturas terríveis, com cauda de serpente e cobertas de escamas douradas. Apenas três górgonas são mencionadas em livros. Duas delas eram imortais: Esteno e Euríale. A terceira e mais conhecida, Medusa, era mortal e foi morta por Perseu. Medusa era uma mulher que foi amante de Poseidon. Para puni-la, Atena a converteu em uma górgona. Os únicos meios de derrotá-la era fazendo com que ela visse o seu próprio reflexo num espelho ou superfície lisa, para que ela se transformasse em pedra, ou cortar-lhe a cabeça, que foi o que Perseu fez. Da sua cabeça cortada saiu Pégaso, o cavalo alado. (p. 146)
34. As próximas dez falas constam apenas da primeira versão da peça. (p. 146)

35. As duas frases constam apenas da primeira versão da peça. (p. 148)
36. A fala da personagem Jack, nas versões seguintes, foi reduzida. A fala de Algernon retirada, de forma que a fala seguinte de John uniu-se a primeira. Nas demais versões, o texto aparece como: “Ah! Antes do fim da semana, vou me livrar do meu irmão... Vou dizer que ele morreu em Paris de apoplexia. Muitas pessoas morrem de apoplexia subitamente, não é?” (p. 148)
37. As quatro falas seguintes constam apenas da primeira versão. A última frase de Algernon, nas demais versões, termina por “Diga um resfriado forte”, que fazia parte da quarta fala que foi suprimida. (p. 148)
38. A última frase de Jack e a fala de Algernon foram suprimidas nas demais versões da peça. (p. 149)
39. Esta fala é composta apenas da primeira frase nas demais versões da peça. (p. 149)
40. O Empire era um teatro na Leicester Square que apresentava espetáculos de balé “bizarros”. Era freqüentado por homens elegantes e prostitutas caras. Entre seus freqüentadores, estava o jovem Winston Churchill. (p. 150)
41. Frase constante apenas da primeira versão da peça. (p. 150)
42. Woolton, Hertfordshire: Hertfordshire é uma região ao norte de Londres fundada no ano de 913 d.C. No entanto, Woolton não consta como distrito desse condado, mas como um subúrbio de Liverpool. Provavelmente, deve ter havido alguma mudança no nome dos distritos em Hertfordshire e os registros de Woolton se tenham perdido. (p. 151)

Segundo Ato

43. As cinco falas seguintes constam apenas da primeira versão da peça. (p. 153)

44. Johann Christoph Friedrich von Schiller nasceu em Marbach am Neckar em 10 de novembro de 1759. Foi um importante poeta, dramaturgo e filósofo alemão, interessado, sobretudo, em Estética. Escreveu poesias, peças teatrais e textos que marcaram a literatura e a filosofia alemãs. Schiller faleceu em Weimar em maio de 1805. A personagem Cecília estava estudando a gramática alemã a partir dos textos de Schiller, prática bastante comum naqueles dias e ainda hoje. (p. 153)

45. Fala constante apenas da primeira versão da peça. (p. 154)

46. Frase constante apenas da primeira versão da peça.

Como a personagem Srta. Prisma já havia citado Schiller, supõe-se que Cecília esteja traduzindo a peça *William Tell* de Schiller, escrita entre 1803 e 1804. A peça estreou em 17 de março de 1804 em Weimar. O *William Tell* de Schiller é fortemente inspirado pelos eventos políticos do final do século dezoito, principalmente a Revolução Francesa. (p. 154)

47. Charles Edward Mudie (18.outubro.1818 – 28.outubro.1890) montou em 1842 uma biblioteca que acabou modificando o mercado editorial inglês principalmente por dois motivos: os livros deveriam ser editados em três volumes, de modo que ele pudesse atender a três clientes ao mesmo tempo. Isso influenciou o modo como os livros eram escritos, pois Mudie, muitas vezes, comprava tiragens inteiras de certos livros. Assim, Mudie passou a definir a moral dos livros lidos por seus clientes, forçando o mercado editorial a se adaptar a suas normas. Para se filiar à biblioteca, era necessário pagar uma taxa anual de uma guinea (pouco mais de uma libra). Era possível emprestar um livro por vez, sem limite máximo de livros ao ano. Os “sócios” tomavam conhecimento dos livros através de uma lista dos “melhores livros”. A biblioteca fechou em 1894. (p. 155)

48. No original, a metáfora foi tirada das abelhas. Em países de língua inglesa, essa metáfora tem ligação direta com a utilizada com as crianças para explicar como elas foram concebidas. Em português essa metáfora não é utilizada, por isso foi preciso encontrar uma outra metáfora que remetesse ao possível desejo entre as personagens. A fim de manter a imagem de buscar o néctar nas flores, optei pelo beija-flor. (p. 156)

49. Na mitologia greco-romana, Egéria é uma deusa que preside a maternidade ou uma ninfa das fontes, profetiza e conselheira do rei. (p. 156)

50. O Evensong é uma prática da Igreja Anglicana mais conhecida como Evening Prayer. No evensong, a liturgia é feita através do canto coral ou do clérigo. Seria comparável às Vésperas das igrejas católica e luterana. (p. 156)

51. As sete falas seguintes constam apenas da primeira versão da peça. (p. 157)
52. Parte da fala constante apenas da primeira versão da peça. (p. 157)
53. Nas demais versões da peça, essa fala se resume a: “Sim, senhorita.” (p. 158)
54. Frase constante apenas da primeira versão da peça. (p. 158)
55. Frase constante apenas da primeira versão da peça. (p. 158)
56. O resto dessa fala e a fala seguinte constam apenas da primeira versão da peça. (p. 159)
57. A Austrália, na época em que a peça foi escrita, pertencia à Inglaterra, por isso a personagem Cecília fala em emigração ao invés de imigração. A Austrália promulgou sua primeira constituição em 1º de janeiro de 1901, mas redigiu sua carta de independência – intitulada Statute of Westminster Adoption Act – em 1942. (p. 159)
58. As três falas seguintes foram substituídas por “Infelizmente não tenho tempo esta tarde”, nas versões seguintes da peça. (p. 160)
59. A frase final dessa fala e as quatro falas seguintes parecem apenas na primeira versão da peça. (p. 160)
60. Marechal Niel é uma variedade de rosa com pétalas pontiagudas. Sua cor é rosa-chá com matizes alaranjados. (p. 160)
61. A Igreja Primitiva (Primitive Church) é a igreja “original” de Jesus. Na Inglaterra do século dezanove, estavam ligados aos metodistas, de quem se separaram em 1811, tornando-se mais autônomos e mais radicais. Essa igreja foi fundada por volta do século IV. Devido à falta de ministros, foram admitidos homens casados. Os ministros solteiros que quisessem contrair matrimônio deveriam fazê-lo antes de receber um subdiaconato. A restrição ao casamento foi restabelecida no século IX. Os profetas eram parte ativa da Primitive Church, acreditando-se que recebiam revelações diretamente do Espírito Santo. (p. 161)
62. Parte da fala constante apenas da primeira versão da peça. (p. 162)
63. Parte da fala constante apenas da primeira versão da peça. (p. 164)

64. Nas demais versões da peça, este trecho foi substituído por: “Certamente, pretendo ter.” (p. 164)
65. Nas demais versões da peça, este trecho foi substituído por: “Não, mesmo.” (p. 164)
66. Frase constante apenas da primeira versão da peça. (p. 164)
67. Frase constante apenas da primeira versão da peça. (p. 166)
68. As duas falas seguintes constam apenas da primeira versão da peça. (p. 166)
69. Os Dissidentes são aqueles que têm opinião discordante da vigente. No entanto, na história social e religiosa da Inglaterra e do País de Gales, se refere ao membro de uma congregação religiosa inglesa ou galesa que, por alguma razão, separou-se da igreja oficial (p. 166)
70. Os inconformistas são os protestantes que não fazem parte da Igreja Anglicana, incluindo os quakers, batistas, metodistas primitivos, congregacionalista e os membros do Exército da Salvação. Os inconformistas eram proibidos de estudar em Oxford ou Cambridge e apoiavam o Partido Liberal por defenderem a liberdade civil e religiosa. O censo religioso de 1851 revelou que os inconformistas eram em número quase similar ao de anglicanos. (p. 166)
71. As duas falas seguintes constam apenas da primeira versão da peça. (p. 166)
72. Fala constante apenas da primeira versão da peça. (p. 167)
73. Nas demais versões da peça, esta fala foi substituída por: “Bom, essa é a última vez que vou fazer isso.” A segunda parte da fala, que inicia com “seu patifezinho” foi transferida para imediatamente antes da entrada de Felício. (p. 167)
74. Um portmanteau é uma mala pesada que se abre em duas partes como se fora um pequeno armário. (p. 168)
75. Esta parte da cena consta apenas da primeira versão da peça. Nas versões seguintes, o texto é o que segue.
JACK. Felício, chame a coche de uma vez. O Sr. Franco foi subitamente chamado à cidade.

FELÍCIO. Sim, senhor. (*Volta para dentro da casa.*)

ALGERNON. Que grande mentiroso você é, Jack. Não fui chamado de volta à cidade de forma alguma.

JACK. Ah, foi sim.

ALGERNON. Não ouvi ninguém me chamar.

JACK. Suas obrigações de cavalheiro o chamam.

ALGERNON. Minhas obrigações de cavalheiro nunca interferiram minimamente nos meus prazeres.

JACK. Bem vejo que não.

ALGERNON. Bem, Cecília é um amor.

A partir daqui, as versões voltam a se encontrar. Aqui, na página 174, 11ª fala. (p. 168)

76. William Wordsworth nasce no dia 07 de abril de 1770, em Cockermounth, Cumberland. Foi um dos primeiros poetas românticos ingleses, ligado às políticas conservadoras e à igreja anglicana. Viveu grande parte da sua vida ao lado da irmã no Lake District, desfrutando as calmarias do mundo pastoral. Seus poemas tratam principalmente da beleza da natureza e seu relacionamento com os seres humanos. Morreu no dia 23 de abril de 1850, em Rydal Mount, Ambleside. (p. 170)

77. Holloway é uma prisão inaugurada em 1852, no bairro de Islington, em Londres. Holloway recebia prisioneiros de ambos os sexos, mas, a partir de 1902, passou a receber apenas mulheres devido à falta de penitenciárias femininas. Em 2006, sua capacidade era de 478 internas. (p.171)

78. O West End é a área central de Londres que contém as ruas mais famosas para se fazer compras, com teatros, cinemas, muitos restaurantes e outras formas de entretenimento. (p. 171)

79. A partir dessa frase, o texto aparece como consta na primeira versão da peça. Nas demais versões, o texto é o seguinte:

ALGERNON: (...) Mas preciso vê-la antes de partir e alinhar um novo bunbureio. Ah, lá está ela.

CECÍLIA. Ah, voltei somente para regar as flores. Achei que estava com o Tio Jack.

ALGERNON. Ele foi chamar um coche para mim.

CECÍLIA. Ah, ele vai levá-lo para um passeio?

ALGERNON. Ele vai me mandar embora.

CECÍLIA. Então terá que partir?

ALGERNON. Infelizmente sim. É uma partida muito dolorosa.

CECÍLIA. É sempre doloroso nos separarmos de pessoas que acabamos de conhecer. Podemos suportar a ausência dos velhos amigos com serenidade. Mas, mesmo a separação momentânea de quem acabamos de conhecer é insuportável.

A partir dessa fala as versões voltam a se encontrar. Aqui, na página 180, 8ª fala. (p. 174, tradução de Guilherme de Almeida e Werner Loewenberg)

Terceiro Ato

80. O bimetalismo é um padrão monetário em que a unidade monetária é definida como constituída de uma certa quantidade de um metal ou de outro, podendo a autoridade monetária cunhar moedas com qualquer um deles. No século XIX, por exemplo, o dólar era definido como constituído de 1,47 gramas de ouro ou 24,1 gramas de prata. (p. 178)

81. Os trechos “desde a meia hora desta tarde” e “não me tornei apenas seu humilde servo e escravo, mas planando sobre as núvens da mais monstruosa das ambições” constam apenas da primeira versão da peça. (p. 181)

82. As cinco próximas falas foram substituídas por:

CECÍLIA. “Não acho que você deveria dizer que me ama enlouquecidamente, apaixonadamente, devotadamente, desesperadamente. Desesperadamente não parece fazer muito sentido, não é?”

As versões voltam a se encontrar no final dessa fala. Aqui, na página 182. (p. 181)

83. As cinco próximas falas constam apenas da primeira versão da peça. (p. 182)

84. Parte da fala constante apenas da primeira versão da peça. (p. 183)

85. As duas próximas falas constam apenas da primeira versão da peça. (p. 183)

86. O dia 14 de fevereiro, em muitos países do mundo ocidental, equivale ao dia dos namorados (no Brasil, 12 de junho). 14 de fevereiro é o dia de São Valentim e, desde a alta idade média, está associado à tradição do amor cortês. Este dia teve sua origem num acontecimento ocorrido na segunda metade do século III na cidade de Terni, a 75 km de Roma. O Império Romano era governado por Claudius II (268 – 270) e estava envolvido em diversas campanhas militares consideradas bastante sangrentas. Isso tornou difícil recrutar novos soldados para as legiões romanas. Tendo o Imperador considerado que a razão dessas dificuldades residia no fato dos homens não quererem abandonar suas namoradas, esposas e amantes, proibiu todos os noivados e casamentos em Roma. Contrariando

essa determinação, Valentim, bispo de Terni, continuou a casar jovens apaixonados. Quando o Imperador tomou conhecimento da celebração dessas cerimônias, ordenou a decapitação do bispo Valentim, fato que ocorreu a 14 de Fevereiro de 270. (p. 183)

87. Nas demais versões, o trecho que segue foi substituído por:

e este é o braceletezinho com o verdadeiro laço do amor que lhe prometi usar sempre.

ALGERNON. Eu te dei isso? É muito bonito, não é?

CECÍLIA. É, você tem muito bom gosto, Franco. É a desculpa que sempre dou para que leve uma vida tão má.

A partir dessa fala, as versões voltam a se encontrar. Aqui, na página 184, 3ª fala. (p. 183)

88. Nas versões seguintes, esta fala foi substituída por:

CECÍLIA. Não precisa me lembrar disso, Franco. Lembro muito bem que fui forçada a escrever suas cartas por você. Escrevia três vezes por semana e, às vezes, com maior frequência. (p. 184)

89. As oito falas seguintes foram substituídas, nas versões seguintes, por:

CECÍLIA. Dificilmente seria um noivado sério se não tivesse sido rompido, pelo menos, uma vez. Mas te perdoei antes do fim da semana.

ALGERNON (*vai até ela e se ajoelha*). Que anjo de perfeição você é, Cecília.

A versões se encontram novamente em uma fala de Cecília. Aqui na página 185 (p. 184)

90. Lorgnette é um tipo de óculos. Primeira peça exclusiva feminina, a lorgnette foi criada no século XV. Tinha aros pequenos, ovais ou redondos, e uma haste lateral com 20 a 50 centímetros de comprimento. Tornou-se um artefato refinado, pois costumava ser confeccionado com ouro e pedras preciosas, casca de tartaruga e metais nobres. (p. 188)

91. O Morning Post foi um jornal diário conservador publicado em Londres de 1772 a 1937, quando foi comprado pelo The Daily Telegraph. Um grande número de escritores famosos contribuiu com o jornal, entre eles Coleridge e Wordsworth. Foi fundado por John Bell. O jornal voltava sua atenção para as atividades dos ricos e poderosos, relações internacionais, literatura e eventos artísticos. Diz-se que foi o primeiro jornal diário de Londres a noticiar peças, concertos e óperas em suas páginas. (p. 190)

92. Nas demais versões, a sala é substituída por um “jardim bem cuidado”, pois o local da cena foi modificado. Na primeira versão, a terceiro ato é a sala onde Cecília estava estudando. Nas demais versões, essa conversa se dá ainda no segundo ato, que acontece no jardim. (p. 191)

93. Nas demais versões da peça, as três falas a seguir foram substituídas por:

GWENDOLEN. Não fazia idéia de que havia flores no campo.

CECÍLIA. Ah, Srta. Fairfax, as flores são tão comuns aqui quanto as pessoas são comuns em Londres.

GWENDOLEN. Pessoalmente, não consigo entender como alguém consegue viver no campo, se é que alguém que é alguém consegue. O campo me aborrece muitíssimo. (p. 192)

94. Nas demais versões da peça, essa frase foi substituída por: “vamos entrar na casa”. (p. 195)

95. Nas demais versões da peça, essa indicação foi substituída por “elas entram na casa”. (p. 195)

96. As próximas quatro falas e a indicação de movimentação de palco constam apenas da primeira versão da peça. (p. 195)

97. Os “analistas de mercado” foram substituídos por “contadores” no intuito de fazer sentido com o resto da fala. (p. 197)

98. Nas demais versões da peça, “na própria casa” foi substituído por “no próprio jardim”. (p. 198)

99. As quatro falas seguintes constam apenas da primeira versão da peça. (p. 199)

100. Nas demais versões da peça, as três falas seguintes foram substituídas por:

ALGERNON. Jack, está comendo muffins de novo! Não gostaria que comesse. Sobraram só dois. (*Pega-os.*) Lhe disse que era apaixonado por muffins. (p. 199)

101. As quatro falas seguintes constam apenas da primeira versão da peça. (p. 200)

Quarto Ato

102. Nas demais versões da peça, esse é o início do terceiro ato. O cenário, nessas versões é: “Sala de estar da Mansão. GWENDOLEN e CECÍLIA estão perto da janela, olhando para o jardim.” (p. 200)

103. Nas demais versões da peça, “jardim” é substituído por “casa”. (p. 200)
104. O ceticismo alemão é uma filosofia que examina o estilo e a aparência ao invés do conteúdo. (p. 202)
105. Gervase Park, Dorking, Surrey: Dorking é uma cidade comercial rural ao sul da Inglaterra, no condado de Surrey. No último censo contava com 17 mil habitantes. É conhecida mundialmente pela quantidade de antiquários. (p. 205)
106. The Sporrán, Fifehire N.B.: Fifehire é um condado no centro-leste da Escócia. Sporrán não é uma cidade, mas sim, uma bolsa de pele utilizada na frente do kilt. N.B. não é parte do endereço, mas uma abreviatura para North British Railways, primeiros trens a cruzar a Inglaterra de norte a sul. Esse endereço é uma invenção e, provavelmente, os outros dois também o são, pois o endereço da Belgrave Square, 49 já havia sido dado como de John no I ato, aqui na página 141. (p. 205)
107. Os Guias Reais são manuais de referência anuais listando os nomes e os endereços dos membros das classes altas e da aristocracia. (p. 205)
108. Nas demais versões da peça, essa fala termina nesse ponto. (p. 205)
109. Os *Funds* são ações do governo de baixo rendimento, mas seguros. Uma aposta conservadora em se tratando de ações. A fim de manter a sonoridade “*fortune – Funds*” do original, optei por modificar esses substantivos por “caixinha – em caixa”. (p. 206)
110. Lady Lancing foi o nome falso dado à peça por Wilde quando a submeteu à apreciação de George Alexander, em carta datada de 25 de agosto de 1894. (p. 206)
111. O Champagne Perrier-Jouet foi criado em 1811, na França. Sua embalagem preta com flores brancas em art-deco é parte de seu charme. Seu preço pode chegar a 299 dólares. (p. 208)
112. As três falas seguintes constam apenas da primeira versão da peça. (p. 209)

113. A idade para o casamento na Inglaterra vitoriana estava caindo até metade do século XIX, mas a queda era pequena. A idade média dos casamentos, para as mulheres, era de vinte e cinco anos. Os casamentos de adolescentes eram muito raros, acontecendo para apenas dois ou três por cento do grupo etário. (p. 210)

114. As duas falas seguintes constam apenas da primeira versão da peça. (p. 210)

115. As duas últimas frases constam apenas da primeira versão da peça. (p. 210)

116. Os anabatistas são um grupo religioso que acredita que a única forma de batismo é a total imersão do corpo na água. Eles não acreditam no batismo de crianças, pois elas devem fazer a escolha pela religião conscientemente. É prática comum dos anabatistas rebatizar pessoas que já foram batizadas na infância. (p. 212)

117. As três próximas frases constam apenas da primeira versão da peça. Nas versões seguintes, elas foram substituídas por:

“Entretanto, como seu temperamento parece ser estranhamente mundano, voltarei para a igreja imediatamente”. (p. 212)

118. Bayswater é um distrito no oeste londrino. Fica ao lado dos jardins de Kensington e tem muitos hotéis. (p. 213)

119. Fala constante apenas da primeira versão da peça. (p. 214)

120. Fala constante apenas da primeira versão da peça. (p. 214)

121. Frase constante apenas da primeira versão da peça. (p. 214)

122. A rua Gower fica na região central noroeste de Londres. Charles Darwin e os arquitetos John Shaw e John Shaw Junior moraram nessa rua. (p. 215)

123. Leamington, mais precisamente Royal Leamington Spa, é uma cidade termal no centro de Warwickshire, distante apenas quarenta quilômetros de Birmingham. (p. 215)

124. As duas últimas frases constam apenas da primeira versão da peça. (p. 216)
125. As dezoito próximas falas constam apenas da primeira versão da peça. (p. 216)
126. As duas últimas frases constam apenas da primeira versão da peça. (p. 219)
127. As demais frases dessa fala constam apenas da primeira versão da peça. (p. 219)
128. As três últimas frases constam apenas da primeira versão da peça. (p. 219)
129. Nas demais versões da peça, essa frase foi substituída por: “Ele era excêntrico, eu admito. Mas só nos últimos anos.” (p. 219)
130. As duas últimas frases constam apenas da primeira versão da peça. (p. 219)
131. As Listas do Exército eram publicações anuais em que constavam os militares do período. Essas listas eram anuais até 1922. De 1774 a 1879, os militares eram listados por regimento. De 1879 a 1922, as listas incluíam a graduação dos oficiais em ordem de antigüidade, com as datas de aniversário, promoção, detalhes sobre participação em guerras. A partir de 1923, a lista passou a ser editada semestralmente. Na edição de janeiro apareciam, também, os oficiais reformados. Em 1947, voltou a ser publicada anualmente. Em 1951, as listas foram revisadas e, agora, consistem de três partes: 1. oficiais servindo; 2. oficiais reformados (editado a cada quatro anos) e 3. Lista da Graduação, uma breve biografia dos oficiais cuja consulta não está disponível ao público. (p. 219)
132. O resto da fala consta apenas da primeira versão da peça. As nove falas seguintes foram substituídas por: “Estes registros maravilhosos deveriam ter sido meu estudo constante. M. Generais... Mallham, Maxbohm, Magley, que nomes estranhos eles têm – Markby, Migsby, Mobbs, Moncrieff! Tenente 1840, Capitão, tenente-coronel, coronel, general 1869, nomes de batismo, Franco John.

(*Baixa o livro e fala muito calmamente.*) Gwendolen, sempre lhe disse que meu nome era Franco, não disse? Bom, é Franco afinal de contas, quero dizer, é naturalmente Franco”. (p. 220)

133. Bradshaw: George Bradshaw (1801-1853) era cartógrafo, editor e criador do *Bradshaw's Maps of Inland Navigation* que detalhava os caminhos para se chegar em vários lugares do Reino Unido. Mais tarde criou e imprimiu um catálogo onde constavam todos os horários de trens da Inglaterra. Essa publicação se chamava *Bradshaw's Continental Railway Guide*, tinha mais de mil páginas. Parou de ser impresso em 1914 devido a Primeira Guerra Mundial, voltou a ser publicado no entre-guerras. Sua última edição foi em 1939. (p. 220)

134. *The Green Carnation* foi publicado anonimamente em 1894. É um romance escandaloso, de Robert Hichens, cujas personagens foram baseados em Oscar Wilde e Lord Alfred Douglas – amigo do autor. Ele esteve um ano em companhia dos dois de forma que conseguiu recriar a atmosfera entre Oscar e Douglas. O livro saiu de circulação em 1895 e foi utilizado pela acusação durante os julgamentos enfrentados por Wilde. (p. 220)

135. Frase constante apenas da primeira versão da peça. (p. 221)

136. Frase constante apenas da primeira versão da peça. (p. 222)

Referências Bibliográficas

BOWKER, John (ed). **The Oxford Dictionary of World Religions**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

COBRA, Rubem Queiroz. **Friedrich Schiller**. S/L: Filosofia Contemporânea, 2003.

CROWTHER, Jonathan. (ed) **Oxford Guide to British and American Culture**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

GAMBOA, John Christian Borges. Entrevista ao autor deste trabalho em 08 de dezembro de 2006.

HARVIE, Chirtopher e MATTHEW. H.C.G. **Nineteenth-Century Britain: A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

HOLLAND, Merlin & HART-DAVIS, Rupert (Org.) **The Complete Letters of Oscar Wilde**. New York: Henry Holt and Company, 2000.

http://www.arthistoryclub.com/art_history/Shropshire

<http://www.british-history.ac.uk/report.asp?compid=40575> From: 'King Street', Survey of London: volumes 29 and 30: St James Westminster, Part 1 (1960), pp. 295-307. Date accessed: 06 February 2007.

<http://www.cliffsnotes.com/WileyCDA/LitNote/id-29.pageNum-25.html>

<http://www.english.upenn.edu/~cmazer/imp.html>

<http://www.hmprisonservice.gov.uk/prisoninformation/locateapison/prison.asp?id=454,15,2,15,454,0> último acesso em 06 de janeiro de 2006.

<http://www.nationalarchives.gov.uk/catalogue/Leaflets/ri2017.htm>

<http://www.victorianweb.org/economics/mudie.html>

LEAPMAN, Michael. **Guia Visual Folha de São Paulo: Londres**. São Paulo: Folha de São Paulo, 1995.

RODRIGUES, João Bosco Ayala. Entrevista ao autor desse trabalho em 15 de setembro de 2006.

THOMPSON, Francis Michael Longstreth. **The Rise of Respectable Society: a Social History of Victorian Britain 1830-1900**. Cambridge: Harvard University Press, 1988.